مدخل إلى النقد الأسلوبي
قراءة في شواهد من تراثنا النقدي

أ. د/منقور عبد الجليل
المركز الجامعي لعين تموشنت

مذ أن تأسست الأسلوبية على يد شارل بالي صار يُنظر إلى النص الأدبي على أنه نصٌّ يشتغل كثيرا على اللغة وقليلا على المعنى، ذلك أن التقسيم الذي خضع إليه الخطاب من قبل الألسنية هو الذي أفضى إلى التمييز بين نوعين من النصوص: نص فيه الخطاب مزدوج الوظيفة، ونص آخر الخطاب فيه أحادي الوظيفة، أما الخطاب الأول فاللغة فيه لا تحيل إلى المعنى مباشرة وإنما تحيل على نفسها أولا ثم على المعنى ثانيا، على نقيض الخطاب الآخر الذي تحيل فيه اللغة على المعنى مباشرة. وأضحى الاهتمام يتزايد بالخطاب الأول، وتُطرح حوله جملةٌ من الإشكالات لا تكاد تنتهي حتى تتفرع إلى إشكالات أخرى، وتبلورت رؤية نقدية تريد البحث عن ما يحقق للنص الأدبي أدبيته من خلال نسقه اللغوي،وبنيته اللسانية التي خرقت سنن التأليف المعتاد وسجلت فرادتها وتمايزها على مستوى البعد التعبيري .

فالبعد التعبيري إذن هو الشكل البنيوي الذي يسترعي انتباه المتلقي،ويقحمه كطرف مؤسس لنص الفهم أو نص الدلالة، والوقوف على جمالية النص وامتاعيته التي تأتت من خلال الخرق المستمر لسنن التعبير المألوفة، و القفز على كل معيارية نحوية أو بلاغية. فكان الأسلوب هو ذلك الشكل البنيوي الذي حقق صفة التمايز، وتأسس على جملة من الخصائص تتفرع إلى كل ما يتعلق بالبعد التعبيري ويشمل مستويات عدة كالمستوى الصوتي والمستوى المورفولوجي والمستوى التركيبي النحوي والمستوى الوظيفي .وعلى ذلك تختلف دراسة الأسلوب في النص الأدبي تبعا لاختلاف المدخل المنهجي،فقد يُعتمد المستوى الأول فتكون الأسلوبية الصوتية ومع المستوى الثاني تكون الأسلوبية الإحصائية ومع المستوى الوظيفي تكون الأسلوبية الوظيفية ومع المستوى التركيبي تكون الأسلوبية النحوية...

والأسلوبية النحوية تهتم بدراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة , ومن هذه العلاقات: استخدام الضمائر والعطف والتعميم بعد التخصيص...ثم إن التحليل الأسلوبي للنص قد يربط البنية الأسلوبية في تمظهرها المتميز في الخطاب بمنحى تأويلي تتكرس معه خاصية الفرادة والإبداع، وذلك باعتماد مسار التفكيك وبيان جملة العلاقات اللغوية المتعددة التي تثبت خصوصية الرؤية الفنية لصاحب النص الأدبي .

ومن جملة ما يسترعي التحليل الأسلوبي للنص ما يُعرف بالانزياح L'ECART، وكلما تباعد الأسلوب عن مألوف التعبير كلما اتسعت زاوية الانحراف أو الانزياح، وذلك مرده إلى خاصية الاختيار وهو يعني انتقاء المبدع لسمات تركيبية معينة وإقصائه لأخرى مع القدرة على الاستبدال، وتفسير ذلك أن الاختيار هو ترجيح لإمكان تعبيري من ضمن إمكانات كثيرة توفرها اللغة، إلا أن الإمكان المختار تقتضيه اللحظة الشعورية لدى المبدع.

فالتحليل الأسلوبي يقوم على أساس إبراز المناحي الجمالية التي تحققت بفعل انزياح الأسلوب عن مألوف القول،وهذا ما يسمى بلا نحوية الخطاب وهو بحث يرمي إلى بيان أوجه الإبداع في المقول الأدبي، وإلى تأسيس بلاغي لشعرية التعبير المنزاح، ومن المداخل التي يعتمدها الإبداع في تحقيق الانزياح المدخل النحوي، إذ يقابل ذلك ما يسمى بالتقدير الإعرابي أو التأويل النحوي يقول علي النجدي ناصف: **"التأويل يستلزم التقدير على المعنى ولا تتضح إشاراته ومراميه إلا بذكر المحذوف، ورد الأسلوب إلى نظمه الذي يكون عليه حين لا يدخله الحذف ."**[1] وما دام التقدير والتأويل يمثلان مرحلة تحّول الخطاب من المستوى النحوي إلى المستوى اللا نحوي بمصطلح الأسلوبية، فإن النظر النحوي مرتبط بالنص لا بالجملة وقد بين علماء التراث العربي الأوائل ذلك من خلال جعلهم النص هو محور الدراسة النحوية وما يتعلق بها من إجراءات التأويل ورد الأسلوب إلى مستوى ما قبل الانزياح. يقول ابن جني **"ألا ترى ما في القرآن وفصيح الكلام من كثرة المحذوف، كحذف المضاف، وحذف الموصوف، والاكتفاء بالقليل من الكثير، كالواحد من الجماعة، وكالتلميح من التصريح ".**[2]

وقد وظف علماء النحو العربي القدامى إجراءات تحليلية لشواهد أدبية بينوا من خلالها ما للنظر النحوي من دور في بيان انزياح الأسلوب وتحقيق الخاصية

الجمالية في تعالقها مع مستواها الوظيفي، مثال ذلك قول البكري في بيت زينب بنت الطثرية:

كريم إذا لاقيته متبسم. . وإما تولى أشعث الرأس جافله

هكذا رواه أبو علي وغيره يرويه: (كريم إذا استقبلته متبسم) هذه أحسن لفظا وإعرابا لأن قوله "استقبلته" أحسن مطابقة لقوله: وإما تولى. " وكذلك الرفع في قوله:" متبسم " أجود في المعنى لأنك إذا نصبته أوجبت أنه لا يكون كريما إلا في حين تبسمه وإذا رفعت فهو كريم متبسم متى استقبلته أو لاقيته " [3]

فقد أبان النحو هاهنا عن خاصية أسلوبية، إذ تجاوز النص للقاعدة النحوية لتحقيق الفرادة في التعبير واستبدل بها قاعدة أخرى قد لا تحتملها طبيعة التركيب الشعري الوارد في البيت..

هذا التحليل الأسلوبي للتركيب الشعري،نجده قد أخذ حظا وافرا في مدونات النقد القديم، وقد تضافرت علوم العربية في ابرازما ينطوي عليه النص من جمال التعبير وحسن التأليف مع شرف المعنى ودقة الوصف، وقد بين النقد القديم أن النص الأدبي يقوم أساسا على إعادة ترتيب عناصر التركيب، وعلى اختزالها إلى الطاقة القصوى التي يحتملها الأسلوب، وكلما وصل التركيب إلى حدّه من الاختصار،كلما تحققت الخصيصة الجمالية يقول الطاهر حمروني: وأبو الفتح من أولئك الشراح الذين كان لهم باع طويل في تفسير الشعر من الزاوية النحوية، والنقدية، ولا تحسبَنّ أن النقد في العصور الأولى كان بمعزل عن النحو أو اللغة، بل من الثابت أن النقد كان يستلهم الآراء النحوية واللغوية، وأن أعلاما في تراثنا الثقافي مثل المبرد، وثعلب، والأصمعي، اشتهروا بالنحو واللغة ...وكان لهؤلاء الأعلام آراء نقدية وأحكام بيانية في غاية الدقة والجمال "[4].

ويقوم المَيِّز النحوي عند ابن جني بدور رئيسي في تأويل معنى البيت، وهو مدخل من مداخل الجدل الذي قام بين الشراح حول دلالة النص الشعري، ففي قول المتني:

كُفِّي أرَانِي، ويكِ، لَوْمَكِ أَلُومَا هَمٌّ أَقَامَ علَى فُؤَادِي أَنْجُمَا

اختلف الشراح في تأويل هذا البيت الشعري، ومرد هذا الاختلاف عائد إلى أمرين:

الأمر الأول: قراءة البيت متصل المصراعين أو أن المصراع الثاني منفصل .

الأمر الثاني: اللفظ (أراني) هل معناه الرؤية البصرية أم هو بمعنى علم، فينجم عن هذا مسألةٌ نحويةٌ: فإذا كان بالمعنى الأول يتعدى إلى مفعول به واحد، أما إذا كان بالمعنى الثاني فيتعدى إلى ثلاثة مفاعيل.

اختار ابن جني التأويل الثاني، مع اتصال المصراعين فقال شارحا: **كفي ويكِ، أراني همٌّ أقام على فؤادِ أنْجَمَ، لومَك ألومَ ...ويكون المعنى: إن الهم الموصوف أعلمني أن لومك إياي أولى بأن يلام".**[5] فالقراءة النحوية كانت هي أساس انسجام الخطاب الشعري باتصال مصراعيه عند ابن جني، إذ تعدي الفعل (أرى) هو الذي سوّغ اتصال المصراعين .وقد اختار الواحدي رأي ابن جني وذكر المفاعيل الثلاثة للفعل (أرى) وهي: الياء المتصلة بالفعل (أرى) والثاني (لومك) والثالث (ألوم). وتأسس معنى البيت على هذا التخريج النحوي .أما ابن فورجة والمعري فيذهبان إلى التأويل الأول الذي يقضي بانفصال المصراعين إذ يقول ابن فورجة شارحا:"**أنه يقول لعاذلته**: كفي **لومك**، أراني ألوم منك .أي **أرى نفسي أقدر على اللوم منك .فلومك نصب بوقوع كفي عليه .ثم تمَّ الكلام فابتدأ يشكو حاله، يقول: حالي همٌّ أقام على فؤاد أنْجَمَ ...فأما قوله** (أراني) **فليس من الرؤية بالعين، وإنما من بـاب العلم ."**[6] فعدم الاتصال بين مصراعي البيت انجرّ عنه تخريج دلالي آخر عند ابن فورجة الذي سيكون له تأثير على غيره من الشراح الذين قرأوا مصراعي البيتين منفصلين ومن هؤلاء الشاعر الشارح أبو العلاء المعري الذي يرى أن الفعل (أرى) استوفى مفاعيله الثلاثة في الشطر الأول من البيت يقول أبو العلاء المعري، متبنيًا رأياً مخالفا لرأي ابن جني:"**وقال غيره: إن (أراني)مضارع رأيت بمعنى علمت، فيكون المراد: أرى نفسي، لأن أفعال الشك واليقين يجوز فيها مثل ذلك، ويكون (لومك) مفعول (كفي) و(ألوم) المفعول الثاني من (أراني) والمفعول الأول هو الياء. والمعنى:** كفي ويكِ لومَك فإني ألوم منك، أي أكثر **لوما منك**، وأحق بأن **يلومك على لومك إياي، وعلى هذا ..ثمّ ابتدأ في المصراع الثاني يشكو داءه ".**[7] فالتأويل لمعنى البيت الشعري قد أخذ طرقا شتى لتوافر البيت على قرائن نسقية تُعين عل تخريج دلالة البيت الشعري على نحو مختلف، وهو ما حصل في تأويل ابن جني وتأويل ابن فورجة وأبي العلاء المعري. فإذا مكّن النحو من تأويل مختلف

للأسلوب، فما مرد ذلك إلا لخاصية الاستبدال التي هي حصيلة تقاطع محور الاختيار على محور التأليف أو التركيب،وقد وفرت الأسلوبية بمناحيها المتعددة الإطار الأرحب لقراءة النص الأدبي من زوايا متباينة، منها تلك التي قدم فيها النقد العربي القديم رؤية متميزة تجمع بين حذق المتلقي النموذجي وكفاءته والمعيارية العامة التي تحكم فن القول، يقول محيي الدين صبحي: "**النحو يضبط قوانين الكلام بحيث يحدد لنا ما لا نستطيع أن نقول، ولذلك فالأسلوبية رهينة النحو، إذ لا أسلوب بدون نحو**". [8]

ذلك أن الإشكال الذي وقعت فيه الأسلوبية الحديثة هو كيفية تقييم ما هو موضوعي بمنهج ذاتي، فأنى تتأسس مبادئ أسلوبية تغدو مداخل أساسية للنقد الأدبي الجمالي؟ا.

وإذا كان تودوروف قد قسم مستويات الأسلوب إلى ثلاثة: المستوى النحوي والمستوى اللانحوي والمستوى المرفوض، فإن علم النحو يبقى الضابط الأساس لكل أسلوب، إذ تتعالق الخاصية المعيارية مع الخاصية الجمالية لتحقيق امتاعية متميزة في الأسلوب، فلا تكفي قواعد سلامة التركيب، ولا قواعد سلامة الدلالة في إخراج الخطاب من درجته الصفر إلى درجة أخرى بعيدة تكون معها أدبية النص، وإنما من الضروري أن تعبر اللغة في الخطاب الأدبي عن أريحية خاصة ترتقي من خلالها إلى مستوى لانحوي يغدو فيه النص الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع سياقها المضموني تحاورا خاصا.

النحو والأسلوب في النقد القديم:نماذج تطبيقية: سنقدم في هذا المبحث نماذج تبين تعالق الوظيفة النحوية مع الوظيفة الجمالية، وذلك من خلال ما توافر في النقد القديم من رؤى تعبر بوضوح عن هذا التعالق، خاصة عند من تناولوا الشعر بالشرح والتأويل،من أولئك أبو الفتح عثمان بن جني حيث

يقول محمد بن مريسي الحارثي وهو يرسم معالم مدرسة ابن جني: **فالمنحى اللغوي الذائع الصيت لمدرسة ابن جني وشيخه يقوم، في جانب كبير منه على مبدأ تبرير العيوب الشعرية والكلامية، وهو منحى يختلف كثيرا عن مدرسة ابن فارس الذي كان صارما حيال هذا الموضوع الشائك.** " [9]

فالمنحى العام الذي كان يميز نظرة ابن جني للقول الشعري هو الانتصار للأسلوب، أما النحو فيجري عليه تقديرا تأويليا حت يتناسب مع البعد الجمالي للأسلوب. يعلق ابن جني على بيت شعري يقول فيه صاحبه:

فَزَجَجْتُهاَ بِمَزجَةٍ زجَّ القَلوصِ أبي مُزادَه

أي زج أبي مزادة القلوص. **يقول ابن جني:**

"ففصل بينهما بالمفعول به. هذا مع قدرته على أن يقول: زج القلوص أبو مزادة كقولك: سرني أكل الخبز زيد. وفي هذا البيت عندي دليل على قوة إضافة **المصدر إلى الفاعل عندهم وأنه في نفوسهم أقوى من إضافته إلى المفعول ألا تراه ارتكب ههنا الضرورة مع تمكنه من ترك ارتكابها لا لشيء غير الرغبة في إضافة المصدر إلى الفاعل دون المفعول."**[10]

هذا التعليق من قبل ابن جني،ينم عن وعي الشارح بالبعد الجمالي لأسلوب البيت كما أورده صاحبه،مع أن إمكانية الاستبدال توفرها اللغة بشكل واضح كما بيّن ابن جني، إلا أن اختيار القائل للامكان الآخر له ما يبرره من وجهة نظر وظيفية .

ويكاد ابن جني يمثل نموذجا فريدا في التعامل مع القواعد النحوية حين تتعارض مع تفسير المعنى، فيجنح ابن جني هاهنا إلى تفسير المعنى على ما هو عليه محافظا على براعة النظم وحسن التأليف ومتجاوزا المعيارية النحوية إلى وضع معيارية جديدة تتساوق مع معنى البيت قوامها التقدير الإعرابي يقول ابن جني"**ألا ترى إلى فرق ما بين تقدير الإعراب وتفسير المعنى فإذا مر بك شيء من هذا عن أصحابنا فاحفظ نفسك منه ولا تسترسل إليه فإن أمكنك أن** يكون تقدير الإعراب على سمت تفسير المعنى فهو ما لا غاية وراءه وإن كان **تقدير الإعراب مخالفاً لتفسير المعنى تقبلت تفسير المعنى على ما هو عليه وصححت طريق تقدير الإعراب حتى لا يشذ شيء منها عليك وإياك أن** تسترسل فتفسد **ما** تؤثر إصلاحه ألا تراك تفسر نحو قولهم: ضربت زيداً سوطاً **أن معناه ضربت زيداً ضربة بسوط."**[11]

هذا التجاذب بين المستوى التركيبي والمستوى الجمالي في النقد القديم، يتجلى في عدة مظاهر كان الناص يعاني منها،لأن طبيعة الإبداع الأدبي تأبى أن تماشي المعيارية النحوية بصرامتها .

ينقل ابن جني هذا الحوار بين الشاعر الكلبي وبعض النحويين فيقول: **"وقال عمار الكلبي - وقد عيب عليه بيت من شعره فامتعض لذلك -:**

ماذَا لقيناَ من المُستعربين ومن قياسِ نَحْوِهِم هذَا الـــــــذي ابتدَعُوا

إن قلتُ قافيةً بكراً يكـــــــون بها بيتٌ خلافِ الذي قاسُوهُ أو ذرعُوا

قَالُوا لحنْتَ وهذا ليس منتصـــــباً وذاك خَفضٌ وهــذا ليس يَرتفعُ
وحرَّضُوا بين عبدَ الله من حُمْـــــقٍ وبين زيدٍ فــطَال الضربُ والوجعُ
كَمْ بين قومٍ قد احتالُوا لمنطقـــهِم وبين قومٍ على إعــرابِهم طُبِعوا
ما كلُّ قَولِي مشروحاً لكُم فخـــُذُوا ما تعْرفونَ وما لمْ تعرِفوا فدَعُوا [12]

لقد تناول غير قليل من اللغويين، قبل ابن جي، ما وقع فيه المتني من عيوب لغوية، إذ تنقل لنا كتب الأخبار ما كان يدور بين الشاعر – المتني – وبين اللغويين من جدل أخصب مبحث النقد الأدبي للشعر. قال يوسف البديعي: **"حدّث محمد بن الحسن الخوارزمي قال: مررت بمحمد بن موسى الملقب بسيبويه الموسوس وهو يقول: مدح الناس المتني على قوله:**

وَ مِن نَكَدِ الدُّنياَ على الحرِّ أن يرَى عَدوًّا لَه مَا منْ صَداقتِه بُدُّ

ولو قال: ما من مداراته أو مداجاته بد، لكان أحسن وأجود .قال: واجتاز المتني به فوقف عليه وقال: أيها الشيخ أحب أن أراك فقال له: لرعاك الله وحياك، فقال له بلغني أنك أنكرت قولي: عدوا ما من صداقته بد .فما كان الصواب عندك ؟ فقال له: إن الصداقة مشتقة من الصدق في المودة، ولا يسمى الصديق صديقا وهو كاذب في مودته، فالصداقة إذن ضد العداوة ولا موقع لها في هذا الموضع.ولو قلت ما من مداراته أو مداجاته لأصبت ... ". [13]

فقيل أن المتني صمت ولم يدر ما يقول. لكنّ ابن جي بحسه النقدي الدقيق، وبموسوعية معرفته اللغوية، لا يترك الآراء التي تناولت شعر المتني، وأرادت أن تبيّن سقطات الشاعر على مستوى التعبير، أن تنفلت من النقد هي الأخرى، فقد مارس عليها ما يسمى حديثا بنقد النقد، فسيبويه الموسوس الذي رأى أن المتني قد خانه التعبير عن المعنى في البيت الذي أورده سابقا، لم يدرك خفايا التأويل الذي سيعيد ابن جي قراءة البيت في ضوئه يقول ابن جي موضّحا، ومعقبا على الذين تناولوا البيت السالف الذكر: **" قد قال الناس في هذا أنه لو قال: ما من مداجاته بدٌّ، لكان أشبه، والذي قاله هو أحسن في اللفظ وأقوى في المعنى**، أما حسنه في اللفظ فلأنه ذكر العدو وأطبق عليه ضده وهو الصداقة، **وأما في المعنى فإن المداجي هو المسافِر في العداوة، وقد يساتر بالعداوة من لا يظهر الصداقة، فإذا أظهر الصداقة ولم يكن له من إظهارها بدٌّ فهو يعاني من ذلك أمرا عظيما**، ونكدا في الحياة شديدا، فهو أسوأ حالا من المداجي." [14]

وهذا التحليل الذي قدمه ابن جني وإن كان متصلا بالمبحث اللغوي والدلالي منه على وجه الخصوص، إلا أنه يبرز ما مدى وعي ابن جني بجوهر العملية الإبداعية، وذلك أن ما يقوم على اختياره المبدع من صيغ معجمية لإخراج الخطاب في شكله الأسلوبي له ما يبرره على مستوى البنية الكلية للأثر الأدبي.

ثم ان ابن جني يوظف كل إمكانيات علوم العربية ليفتح أمام الإبداع الأدبي كل الاحتمالات الممكنة التي توفرها اللغة على مستوى المعجم وعلى مستوى التركيب .يتناول ابن جني بيتا شعريا يقول فيه صاحبه:

لكان لي مضْطَرَبٌ واسعٌ   في الأرض ذات الطولِ والعَرْضِ

يقول ابن جني شارحا وناقدا:" **المضطرب هاهنا لا يخلو من أن يكون مكانا أو مصدرا، ووصفه بالسَّعة يجتذبه إلى معنى المكان، فإذا كان كذلك لم تتعلق به " في " من موضعين: أحدهما: إن المكان لا يعمل إنما ذاك المصدر.والآخر: أنه لو يعمل في غير هذا الموضع لما جاز أن يعمل هنا من قِبَل أنه قد وصف بواسع، وإذا وصِف بعُد عن شَبَه الفعل، لاختصاصه بالوصف "** [15]

وهذا التخريج البديع للصيغة بربطها بوظيفتها داخل السياق، ينُمُّ عن حس لغوي دقيق لدى ابن جني، فهاهنا ترى درسا في علم النحو يخص اسم المكان وعمله، والمصدر وعمله، وهي إشارة إلى تداخل المبحثين، للتشابه الموجود في الميزان الصرفي للصيغتين كلتيهما: صيغة اسم المكان وصيغة المصدر، بالنسبة للفعل غير الثلاثي .

وقد يُقحم ابن جني، في درسه النحوي الذي يتخذ البيت الشعري الحماسي مثالا له، آراءً لِلُغويين لهم إسهام في هذا الموضوع فيسوقها بنوع من التعقيب والتعليق والشرح، حتى إذا عنَّ له وجود تعارض بين رأيَيْن لغويين، تدخّل، بما أوتي من عمق معرفي لغوي غزير، لفض التعارض والرسوِّ على رأي راجح سليم .ففي شرحه للبيت الشعري الحماسي الذي يقول فيه صاحبه:

وفارسٍ في غمار الموتِ منغمسٍ   إذا تألَّى على مكروهةٍ صَدَقا

يقول ابن جني معلقا على لفظ "مكروهة": " **مكروهة تحتمل خلاف الرجلين: سيبويه وأبي الحسن- أي الأخفش – فمذهب صاحب الكتاب أنه** وصف لموصوف محذوف... ومذهب أبي الحسن أنه مصدر جاء على مفعول...

وكان تأنيث "مكروهة" يشهد لقول صاحب الكتاب، وذلك أن تأنيث الصفة أشيع وأسير من تأنيث المصدر " [16]

بهذه التعليقات اللطيفة من قبل ابن جني، يكون صاحب الخصائص قد أخذ المبحث النحوي في شموليته، إذ سلامة التركيب تقتضي سلامة وحداته من اللبس الصوتي والاشتقاقي الصرفي، واللذان يؤثران– لا محالة – على معنى البيت ودلالته، وعلى منحاه الأسلوبي العام.

ويردّ ابن جني – في مواضع كثيرة – الصيغة إلى شكلها الأصلي حتى يستقيم معنى البيت، أي للفظ داخل السياق الشعري صيغتان صرفيتان: صيغة ظاهرة ليست هي المرداة – بحسب معنى البيت، وصيغة عميقة هي المرادة، ولذلك يلجأ ابن جني إلى استبدال صيغة مكان أخرى، ولكن داخل الحقل الاشتقاقي للكلمة، إذ كثيرا ما يستعمل – في لغة العرب – الفاعل –مثلا – ويراد به المفعول به. في بيت من الحماسة يقول:

فلا تحسي أني تخشّعْتُ بعدكُمْ   لشيء ولا أني من الموت أفْرقُ

يتناول ابن جني هذا البيت قائلا: " تخشّعت بمعنى خشعت، وقد جاء تفعّل في **معنى فعل، نحو قوله تعالى: " الجبّارُ المتكَبّر "أي الكبير، ولا يكون المتكبّر هنا كالمتعاطي للشيء نحو تقيّس...إذا انتسب إلى قيس، ونحوه: تشجّع وتصبّر، تعالى الله عن ذلك. لكن المتكبر هاهنا بمعنى الكبير البتة "**[17] فانظر كيف يخرج ابن جني من مسالة في الشعر إلى مسالة في الاستشهاد ثم تراه يسهب الشرح والتعليق على ما ورد في مثال الاستشهاد وذلك بغرض التوضيح والتفسير.

يعلق ابن جني على قول شعري في الحماسة فيقول متناولا ظاهرة التنوين وما لها من ظلال دلالية: " ويصح لك **بإثبات التنوين في عاقلة من قولك: لا عاقلةً عندك معنى غير معنى: لا عاقلةَ عندك بغير تنوين، وذلك إنك إذا قلت: لا عاقلةَ عندك فإنما نفيت أن يكون عندك امرأة عاقلةٌ أو مُعْصرٌ عاقلةٌ أو نحو ذلك من بني آدم. وإذا قلت لا عاقلةً عندك، فأثْبتَّ التنوين، فإنما تنفي أن يكون** عنده مسمّى ما بعاقلة من بني آدم كان أو من غيرهم، ذكرا أو أنثى، أي لا **مسمى بعاقلة مما عندك "** [18]

وهذا التدقيق في قراءة التنوين، نجد له حضورا في كتاب الخصائص، وتطبيقاتٍ على لغة العرب سواء في الشعر أو النثر، بل إن ابن جني لا يطرق ظاهرة في اللغة إلا ليربطها بالوظيفة الدلالية التي تنجم عنها حينما ترد في

السياق الكلامي، وهو يعرض المسائل النحوية واللغوية في كتاب "التنبيه" يصحح أغلاطا في القراءة النحوية، فكأنه يعني شراحا آخرين أو لغويين تناولوا المسألة وأخطؤوا في تخريجها النحوي. يعلق ابن جني على البيت الذي يقول فيه صاحبه:

فلَيْتَ لي بهم قومًا إذا رَكبُوا شَدُّوا الإغارةَ فرسانًا وركبانًا

فيقول: "**ليست الإغارة هنا مفعولا به، ولا انتصابها على ذلك، لكن انتصابها انتصاب المفعول له، أي شدّوا للإغارة كقولك: حملوا للإغارة فرسانا وركبانا، أي في هذه الحال** "[19] وهذا التخريج النحوي – كما هو واضح – وظيفي، أي له تأثير على الجانب الدلالي،وهو يسهم بشكل بارز في الحفاظ على الطبيعة الأسلوبية للشاهد الشعري .

هذا الإسهام اللغوي العربي، والذي يربط النص الأدبي بسياقه الخطابي، قد قدم رؤية شاملة جمع من خلالها النحو والأسلوب في توأمة تركيبية واحدة، يكون فيها الانتصار للأسلوب بمفهومه الواسع أولا ثم إعادة إنتاج لمعيارية نحوية أخرى تتناغم وطبيعة التوأمة التركيبية، ولا تقف عائقا أمام تنامي البعد الجمالي لأسلوب الخطاب الأدبي.

هوامش:

1. علي النجدي ناصف: من قضايا النحو واللغة ص 85 دار الكتاب العربي 1981
2. ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص ج 1 – ص8.- تحقيق محمد علي النجار –ط3- دار الكتب المصرية -1987- القاهرة.
3. البكري: التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه 3: 98، 99 دار الكتب العلمية- بيروت 1982
4. الطاهر حمروني: منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر ص94..المؤسسة الوطنية للكتاب /الجزائر -1985.
5. - ابن جني (أبو الفتح عثمان): شرح ديوان المتني.:الفَسر –شرح ديوان أبي الطيب المتني – ص 369 تحقيق صفاء خلوصي – دار الشؤون الثقافية العامة –ط1988 – بغداد .
6. ابن فورجة البروجردي: الفتح على أبي الفتح – ص299 تحقيق عبد الكريم الدجيلي –دار الحرية للطباعة – 1982- بغداد- العراق .

7. أبو العلاء المعري: شرح ديوان المتنبي - معجز أحمد – تحقيق عبد المجيد ذياب – دار المعارف – 1978- القاهرة ج1ص46..
8. محيي الدين صبحي: نظرية النقد وتطورها إلى عصرنا - ص194- الدار العربية للكتاب- ليبيا- تونس 1984
9. محمد بن مريسي الحارثي: قراءة في الفسر ص2 جريدة الرياض العدد -13954 – 2006/9/7 – السعودية
10. ابن جني (أبو الفتح عثمان):التنبيه في شرح مشكل أبيات الحماسة – ج2 ص243تحقيق محمد عزام – دار الكتب المصرية-1979 - القاهرة .
11. ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص ج 2 - ص196.- تحقيق محمد علي النجار –ط3- دار الكتب المصرية -1987- القاهرة.
12. ابن جني (أبو الفتح عثمان):التنبيه في شرح مشكل أبيات الحماسة – ج2 ص254تحقيق محمد عزام – دار الكتب المصرية-1979 - القاهرة .
13. يوسف البديعي: الصبح المني عن حيثية المتني ص 113-114- تحقيق مصطفى السقاوة – دار المعارف –القاهرة -1975.
14. ابن جني: الفسر ج1 ص20-21. ونقله كذلك العكبري (أبو البقاء) في كتابه: التبيان في شرح الديوان ج2ص249-مطبعة مصطفى البابلي الحلبي- القاهرة -1979-
15. المصدر السابق ص69.
16. المصدر نفسه ص 56.
17. المصدر نفسه ص98
18. المصدر نفسه ص68.
19. المصدر نفسه ص69.

النقد القديم بين النص والمنهج
قراءة في جدلية الخطاب الشعري ومنهج النقد

د/بلوافي حليمة
المركز الجامعي لعين تموشنت

لم يبلغ النقد القديم ذروة نضجه إلا مع حلول القرن الرابع الهجري، حيث واكب حركة شعرية نشطة أحدثت ثورة في المفاهيم القديمة والأصول الأولى التي نظّرت للقول الشعري، ووضعت أسس وقواعد الإبداع الصحيح، والمقبول والذي تتوافر فيه سمات عمود الشعر كما رسمه أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (-370هـ) خاصة في كتابه الموازنة بين الطائيين.

إنّ التغيرات التي طبعت الحياة الاجتماعية في نهاية العصر الأموي وبداية العصر العباسي، وعجّلت بنقل الناس من حياة البداوة إلى حياة التمدّن، قد واكبتها تغيرات على مستوى الإبداع الشعري على يد شعراء تمرّدوا على عمود الشعر، وجعلوا القول الشعري مفتوحا على التحديث في أساليبه وطرائقه و في موضوعاته وخصائصه.

ومع خروج بعض الشعراء على سنن الأقدمين كما تبدت في تنظيرات الأصمعي (- 210هـ) و ابن سلام الجمحي (- 232 هـ)ابتداء من القرن الثالث الهجري، فُتِحت مجالات جديدة في النقد لعل أهمها تتبع عثرات الشعراء المحدثين وإحصاء سقطاتهم على مستوى اللفظ المعجمي في علاقته بالمعنى وعلى مستوى التركيب الأسلوبي في علاقته بالقيمة الجمالية لمحمول الخطاب الشعري، وأدى ذلك إلى نشوء احتدام بين المعارضين للتحديث في الشكل الشعري وبين المؤيدين لذلك، كما اتسم النقد في هذه المرحلة بالتجديد في رؤاه التقويمية والتي انجر عنها استحداثُ عُدّةٍ جديدة من المصطلحات النقدية والمفاهيم النظرية نجدها مبثوثة في ثنايا كتب النقد القديم مع ابن قتيبة في الشعر والشعراء، وابن طباطبا في عيار الشعر والجرجاني في دلائل الإعجاز وابن جني في شرح ديوان المتنبي المعروف بالفَسر. وقد نصّب بعض النقاد

أنفسهم للوساطة بين المؤيدين للتحديث والمعارضين كما يتجلى ذلك في الوساطة بين المتني وخصومه للقاضي عبد العزيز الجرجاني.

ولعل أهم قضيةٍ لفتت اهتمام النقاد قضيةُ الطبع والصنعة، حيث مال المؤيدون للتحديث في الشعر إلى أن الشعر صناعةٌ كباقي الصنائع يتعهّدُه صاحبه بالانتقاء للألفاظ واختيار أنسب التراكيب، وبالتالي فإن الاهتمام بجانب اللغة يمثل أسّ مذهب الصنعة وهو رديف الاهتمام بالشكل، على نقيض مذهب الطبع الذي يميل مناصروه من النقاد إلى تقفي سنن الأولين من الشعراء الفحول والمجيدين في التعبير والإنشاء والتأليف على سمتهم في تشكيل الصور والتعبير عن مشاعر النفوس.

إن النقد العربي القديم بدأ باعتبار المنحى اللغوي العام هو المنفذ لتقويم الشعر، لأن الملكة اللغوية هي زاد الشاعر في الإبداع، أما المعاني فإنها مطروحة في الطريق – كما قال الجاحظ – وقد كان أبو عمرو بن العلاء والأصمعي وبشر بن المعتمر وثعلب من أوائل الذين قدّموا تقويمات انطباعية جزئية للصيغ التركيبية للقول الشعري في زمنهم.

ولقد كانت لصحيفة بشر بن المعتمر (- 210 هـ) الأثر الواضح في وضع طريقا ومنهجا نحو رؤية نقدية للأدب، وذلك من حيث تأسيسها لجملة من المقومات النقدية الخاصة بالقول الأدبي كاستعداد الأديب، وأحوال المخاطَبين، والأسس الواجب مراعاتها، وهي أقرب إلى التصور البلاغي للقول الأدبي.

أما الأصمعي فقد كان أميل إلى النقد اللغوي، وهو أول من طرح مصطلح " الفحولة " وناقشه من وجهة نظر لغوية ومن حيث توافر المعجم اللفظي اللغوي عند الشاعر وسبقه إلى المعاني. أما ابن سلام الجمحي فقد طرح مصطلح " الطبقات "وذهب به إلى نظرية نقدية تأخذ مبدأ الترتيب وتراكم الإنتاج الشعري كأساس من أسس المفاضلة بين الشعراء. ومع الجاحظ تبلورت مسألة اللفظ والمعنى، وأضحى ميل النقاد واضحا نحو الإعلاء من شأن اللفظ والتركيب وضرورة أن ينتقي المبدع معجمه اللفظي ويتعهد سياقه اللغوي بترتيب عناصره وترصيف أجزائه المقولية.

أما ابن قتيبة فيعدّ استثناء مميزا ضمن نقاد هذه الفترة إذ لم يعتمد على المقاييس الخاصة بالمكان أو الزمان، أو المتعلقة بالشاعر، وإنما من حيث بنية النص وجماليته وطرحه لدلالات جديدة ومعاني مستحدثة.

وقفز النقد العربي القديم مع حلول القرن الرابع الهجري قفزة نوعية بارزة، حيث بدأت تحولات أساسية في مفهوم النقد مع ابن طباطبا في عيار الشعر وقدامة بن جعفر في نقد الشعر، والآمدي في الموازنة وأبو هلال العسكري في الصناعتين والجرجاني في الوساطة والمرزباني في الموشح والأشباه والنظائر للخالديين. .هذه الأقطاب النقدية البارزة في النقد القديم أسهمت بشكل ملفت في بعث حركة نقدية نشطة تأخذ بكل جوانب العمل الأدبي: شعره ونثره، إضافة إلى وضع المصنفات الكبرى الشارحة أو المترجمة أو المؤرِّخة للآراء "النقدية" في عصور أدبية مختلفة، وكان أبرز تلك المصنفات الشروح التي تناولت الشعر بالتفسير والتعليق والتأويل، وتركت ملامح بارزة لرؤية نقدية مؤسسة على معطيات لغوية وأدبية: فالجرجاني مثلا في الوساطة بين المتني وخصومه لبس عباءة القاضي لفضّ النزاع، وطرح إشكالات تعبيرية تتناول اللفظ في مستواه الافرادي ومستواه التركيبي بينما نجد أبا بكر محمد بن هاشم وأبا عثمان بن سعيد بن هاشم المعروفين بالخالديين يبرزان مبحثا نقديا مهما في تناولهما لقضية السرقات الشعرية واقتربا بها إلى مفهوم تلاقح النصوص أو التناص بالمفهوم الحديث، وبدا قدامة بن جعفر متأثرا بكتاب أرسطو المترجَم - وهو فن الشعر – إذ انتهج أسلوب الموازنة بين النصوص الشعرية واستخلاص ميزات كل منها ثم بيان أسس المفاضلة بينها.

أما مع بداية القرن الخامس الهجري بدأ النقد يأخذ منعطفات أكثر حدّة، إذ تأجّجت الخصومات بين النقاد، وأدى ذلك إلى تكتل هؤلاء النقاد في مجموعات تشترك عموما إما في تهليلها بالتحديث في بنية الشعر أو في تقديسها لعمود الشعر واحترامها لأسس الإنشاء الشعري القديم خاصة عند فحول الشعراء. وقد كان وراء هذا التأجيج في مواقف النقاد خرقُ بعض الشعراء لسنن القول الشعري، وتمردهم على معيارية النقد المتمثلة في عمود الشعر، وتأسيسهم للغة جديدة لا عهد للناس بها و من بين أولئك الشعراء أبو نواس وأبو تمام والشريف الرضيّ والمتني وغيرهم.

ولمّا كان النقد اللغوي القديم يتجه أساسا إلى تقويم الوحدات المعجمية في مستواها التركيبي، فإنه يستند إلى مرجعية نحوية تركيبية تارة ومنطقية دلالية تارة أخرى، وهو يراجع مع كلّ تقويم قواعد القول الشعري كما رُسِمت أصولُها عند الأوّليين من الشعراء، وهذا ما عُرف فيما بعد بـ "الأشباه والنظائر"

والتي ترمي في مجملها إلى إلحاق كل قول شعري في تركيبه و أسلوبه وتعبيره عن المعنى، بشبيه له في شعر الأسبقين. وبرزت كتب الأشباه والنظائر لتعزّز من سلطة عمود الشعر وهي تهدف- فيما تهدف إليه – إلى حفظ الشعر العربي من تيارات التحديث التي في زعمها تذهب كثيرا برونق الشعر وبهائه.

وما كان للنقد القديم أن يتطور ويواكب الإبداع الشعري، لولا ذلك الصراع الذي اشتد بين النقاد حول الحداثة في الشعر، بل إنّ سلطة الدين والمفاهيم التي أرساها حول الشعر، قد جعلت النقاد منقسمين حول حرية الشعر في اقتحام كلّ الموضوعات الذاتية وانجر عن ذلك مسائلٌ كثيرةٌ كانت محل نقاش وجدال واسعين من قبل نقاد القرن الثاني والثالث الهجريين، ولعل أهم تلك المسائل مسالةُ "الصدق والكذب" في الشعر، وما ترتب عن ذلك من مسائل فرعية كالخيال في الشعر وحدوده، والمجاز في التعبير وأدواته.

وكان الانتصار للشعر المحدث، من قبل النقاد القدامى، هو إعلان عن ميلاد أنسجة تعبيرية جديدة وطرائق أسلوبية حديثة في اقتران اللفظ بالمعنى، وبالتالي دخول معجم جديد يقفز على المعجم الشعري القديم، ورؤية أخرى لقواعد التركيب، التمس لها النقاد التأويل المسوّغ لفهمها والذي يجعلها صحيحة سليمة وليست لاحنة مستهجنة، وقد أدى ذلك - حقيقة - إلى حركية علمية أدبية كبيرة أنتجت كتبا نقدية لابن سلام الجمحي والأصمعي وابن طباطبا والجاحظ وابن جني والقاضي الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم، وكل هذه المؤلفات قامت لتناقش مسائل نقدية تخص النظم الجديد في الشعر والقواعد الحديثة التي غدا يتأسس عليها القول الشعري عند أبي تمام والمتني والشريف الرضي وغيرهم، ولم تعد تلك القوالب المقولية التي أرساها عمود الشعر ذات سلطة قوية، وإنما غدت قواعدُ جديدةٌ تعطي الحرية للشاعر أن يلوّن تعابيره وأساليبه بتلوينات تركيبية عديدة حتى إن الفرزدق حينما استوقفه الأصمعي في قول شعري له للبس واقع فيه قال قولته المشهورة: علينا أن نقول وعليكم معشر النقاد اللغويين أن تؤوّلوا.

هذا الدرس النقدي اللغوي الناشئ سيفتح مجالات واسعة أمام تنظيرات النقاد، وستطرح إشكالات جديدة حول ماهية الشعر وطبيعته، وحول (اللحن) الذي صار ظاهرة عند المولدين من الشعراء في العصر العباسي - خاصة - وتلك العلاقة الزمنية والمكانية التي جمعت الشاعر والشارح الناقد وهل هي مسوغ ليطرح الشاعر ما يمليه عليه الشارح من شواهد شعرية تخرج

عن مألوف القول الشعري وتخرق عمود الشعر وما تواضع عليه النقاد والشرّاح من معايير الفحولة الصادقة والجودة الشعرية ؟وهل انكفاء النقاد في فترة ما عن المعنى وتركيزهم على الصناعة اللفظية هو بداية لتأسيس نقد شكلي للنص الشعري ؟

لقد قرر الجاحظ في تناول نقدي لقول شعري أن ركاكة الصياغة هي التي تجعل الشعر مستهجنا ساقطا، وأن حسن السبك وروعة الاختيار وسهولة التوافق بين حروف اللفظ وأصواته وبين صيغة وأخرى في التركيب هو الذي يستحسن الشعر لأجله ويبلغ الكلام مداه من الحسن والجمال. يقول الجاحظ:" **وأنا قد سمعت أبا عمرو، وقد بلغ من استجابته لهذين البيتين ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلف** رجلا **حتى أحضر دواة وقرطاسا حتى كتبهما** له. وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أدخل في **بعض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه وهما قوله :**

لا تحسَبَنَّ الموتَ موتَ البلى   وإنّما الموتُ سؤالُ الرِّجال

كلاهمـــا موتٌ ولـــكن ذا   **أقطعُ من ذا لذُلِّ السُّؤال**

وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في **الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والكردي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر** صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير. "[1]

وقد ذهب الأصمعي إلى هذا المذهب، قبل الجاحظ، حيث كان يميل إلى القول بأن الشعر صناعة لفظية يتعهد فيها الشاعر قوله بحسن الانتقاء ويرمي إلى رفع المعنى الوضيع البسيط إلى أن يصير شريفا قويا باللفظ الجميل، والصياغة المحكمة. يقول قدامة بن جعفر وهو ينقل موقــف الأصمعي :"**سئل الأصمعي من أشعر الناس ؟فقال من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا، وإلى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا.** "[2] إذن فقد جعل الأصمعي مناط العملية الإبداعية يقوم على أساس معرفة وجوه اللفظ ودلالته على المعنى، فاللفظ الفصيح الدقيق هو الذي يكون معه المعنى فصيحا والدلالة قوية، ولا يتأتى للشاعر أو الكاتب الإتيان باللفظ الفصيح الذي يعلي من مقام المعنى الوضيع، إلا إذا كان له دراية بعلم اللغة وسنن العرب في كلامها، والقدرة على استثمار طاقة اللغة للتعبير عن المعنى

الصحيح. يقول محمد بن احمد بن طباطبا (- 322هـ)مبينا هذه الثـقافة اللازمــة للشاعر :"**وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مرامه وتكلُّفِ نظمه، فمن نقُصت عليه أداة من أدواته لم يكمُل له ما تكلَّفَهُ منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة، فمنها :التوسُّعُ في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في الشعر والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها. ..**"[3]

أ - النقد القديم والأخلاق :

ومن المسائل التي أثارها النقد القديم، ولقيت صدى لدى الشعراء، مسألة ارتباط الإبداع الشعري بالأخلاق، ولا غرابة في ذلك لأن مناحي الحياة كلها أصبحت تحت سلطة الدين بما في ذلك الشعر، ولم تعد مستساغة تلك المقولة التي تنص على أن أعذب الشعر أكذبه، وطرحت قضية اللين وعلاقتها بانخفاض مستوى الشعر في الفترات المختلفة بدءا بفترة عصر صدر الإسلام، ولم يقف النقاد على أسباب هذا اللين عدا ذكرهم لزهد الشعراء في المواضيع الذاتية. يقول عمرو بن العلاء معلقا على ما أصاب شعر لبيد بن ربيعة من اللين بعد الإسلام :" **ما أحد أحبّ إليّ شعرا من لبيد بن ربيعة لذكره الله عزّ وجلّ ولإسلامه ولذكره الدين والخير ولكن شعره رحى بزر*.** "[4]

وهذا الانطباع الذي أبداه عمرو بن العلاء حول شعر لبيد بن ربيعة سيغدو إحدى الركائز الأساسية في بلورة رؤية نقدية في العصر الأول، تتناول علاقة الشعر بالدين، حتى صار اقتران الموضوعات الدينية بالشعر مؤشرا على الضعف الذي سينزل ببنية الشعر وأساليبه. يقول الأصمعي :"**طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام فلما دخل شعره في باب الخير – من مراثي النبي (ص) وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم – لان شعره. وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان** "[5] واللين الذي يعنيه الأصمعي هو اختيار الشاعر لمعجم شعري رقيق في أصواته، خفيف في جرسه ليناسب رقة الموضوع، وخفة المعنى، وهذه المناسبة يعزوها بعض النقاد إلى أثر البيئة

المعرفية والثقافية في الشاعر المبدع، إذ لا يمكن له إلا أن يكون طرفا متناغما مع طروحات العصر ومقتضياته. وقد يحصل أن تتمدن الحياة الاجتماعية فينتقل الشاعر إلى تمدين معجمه الشعري و عصرنته، ولو على حساب المعطى الفني والبعد الجمالي، وهذا ما لاحظه النقاد القدامى في شعر المخضرمين كحسان بن ثابت والخنساء، اللّذين ضعُف شعرُهما بالمقارنة مع ما أبدعوه في العصر الجاهلي.

والحقيقة أن شعر حسان والخنساء ومن أسلم من الشعراء بعد الجاهلية، أصبح ملتزما بالقضية الي من أجلها جاء الدين الجديد، ودخل في معترك الحياة الجديدة ينافح عن الدعوة الإسلامية، ويذود عن حياض الدين بالكلمة الصادقة المؤثرة لا بالبهتان والافتراء، وقول الأراجيف والاختلاقات، فإذا كان قانون الشعر الجاهلي الفني في تحديد قيمته الجمالية هو: أعذب الشعر أكذبه، ولو بطريق المجاز، فإن القانون الجديد الذي أضحى يميز القول هو: أعذب الشعر أصدقه. فالوازع الأخلاقي أضحى رافدا مهما في تحديد وظيفية الشعر في العصر الأول من الإسلام.

وقد اتبع الأصمعي منهج التصنيف تبعا لتخصص الشاعر في غرض معين أو لغلبة هذا الغرض وهيمنته على الأغراض الأخرى يقول في هذا الموضوع :" **ذهب أمية بن أبي الصلت بعامة ذكر الآخرة، وعنترة العبسي بعامة ذكر الحرب، وعمر بن أبي ربيعة بعامة ذكر الشباب.** "[6] والظاهر أن الأصمعي إنما يريد أن يوضح غلبة الاهتمام بالموضوع عند الشاعر، وليس أن الغرض المذكور لا يمكن أن يوجد إلا عند هذا الشاعر أو ذاك. . ولم يكن الأصمعي يخوض في المسائل النحوية المتعلقة بالشواهد الشعرية الي كانت تُعرض للنقاش والجدل حول مستواها التركيبي والصرفي المعجمي. ينقل صاحب كتاب الأمالي ما كان يدور بين اللغويين من تجاذبات لغوية تخص الشعر فيقول: "**كان الكسائي و الأصمعي بحضرة الخليفة هارون الرشيد، وكانا ملازمين له يقيمان بإقامته ويظعنان بظعنه. فأنشد يقول :**

أنى جَزَّوا عامرَ سَوْاى بفِعْلِهِم — أمْ كيف يَجْزونَني السَّوْاى منَ الحُسْنِ

أمْ كَيفَ ينفعُ ما تُعْطَى العُلُوقُ بهِ — رئمانُ أَنْفٍ إذا مَا ضنَّ باللَّبَــنِ

فقال الأصمعي إنما هو رئمان أنف بالنصب، فقال الكسائي :اسكت ما أنت وذاك. يجوز رئمان أنف بالرفع وبالنصب وبالخفض. أما الرفع فعلى الرد على **"ما " لأنها في موضع رفع بـ " ينفع " فيصير التقدير: أم كيف ينفع رئمان**

أنف. والنصب بـ " تعطى ".والخفض على الرد على " الهاء " التي في "به " قال: فسكت الأصمعي ولم يكن له علم بالعربية، وكان صاحب لغة ولم يكن صاحب إعراب"[7].

إن الذي شحذ همة الشعراء وشجعهم على الخروج عن سمت القصيدة القديمة وقالبها المميز، هو صعوبة تطبيق ذلك القالب بكل أدواته وخصائصه على وقع الحياة الجديدة الذي بدا في تسارع غير معهود، وإن أبدى العلماء وقتذاك امتعاضا من هذا الخروج عن أصالة الشعر العربي، وخشية من أن يقود هذا التجديد إلى ضمور دور الشعر في الحياة السياسية خاصة. يقول حسن عبد الله شرف وهو يعاين هذا التجديد الطارئ على بنية الشعر العربي القديم :" **وكان جيل العلماء بالمرصاد لهذا الإسراف في التجديد، ومجانبة الأصول التقليدية القديمة في صياغة القصيدة وقالبها (...)غير أن الشعراء المولدين – وبعضهم من أصل غير عربي – لم يتقيدوا بهذه القواعد التي وضعها لهم العلماء، وانصرفوا إلى التجديد تلبية لدواعي المعاصرة (...) ولم يحظ الشعر المعاصر برضى النقاد إلا في القرن الرابع للهجرة – العاشر للميلاد – حين أخذ النقد يستسيغ قواعد الشعر الحديثة.** "[8]

ب- النقد القديم و الشعر المحدَث:

وقد كان لزاما على الشعراء المحدثين أن يبنوا نظاما جديدا للشعر يضاهي نظام الحياة من حولهم، والتي بدأت تعنى بالمظاهر الخارجية من زينة وزخرف وتفنن في المسكن والمأكل والملبس، ثم إن هذا التجديد الناشئ لم يكن في الشعر فحسب وإنما شاب كل الفنون النثرية الأخرى مثل المراسلات والخطب والمكاتبات يرصد أبو العباس المبرد (210-286) هذا التحول في الفن ودواعيه فيقول: "**هذه أشعار اخترناها من أشعار المولدين حكيمة مستحسنة يحتاج إليها للتمثل، لأنها أشكل بالدهر، ويستعار من ألفاظها في المخاطبات والخطب والكتب** "[9] ولم يشأ الشعراء المحدثون إتباع سنن الشعر القديم،لأنهم رأوا أن المعجم اللفظي القديم لا يعبر حقيقة عن خوالج النفس ومنعطفات الحياة التي يعيشونها حتى إذا ما انبرى شاعر يريد تمجيد عمود الشعر القديم، ويكتب على نهج القدماء الفحول في ذلك أتت ألفاظه وتراكيبه تشكو الغربة، ويتوارى خلفها المعنى، ويتيه الذهن في الإمساك بالمغزى. يقول المرزباني في ذلك :" **إنها – أي الألفاظ – من الغريب المصدود عنه وليس من المحدثين استعملها لأنها لا تُجاوِر بأمثالها و لا تتبع أشكالها. فكأنها تشكو الغربة.** "[10]

وقد استحسن بعض علماء اللغة القدامى الشعر المحدث، واستقر في منطقهم أن الجودة قد تكون في الجديد من الشعر وليست هي لصيقة بالقديم لقدمه، وهذه الجودة إنما يكتسبها الشعر في حسن استغلاله لأبعاد اللفظ المجازية، وقد كانت قضية القديم والمحدث من ضمن القضايا التي أثارت الناس في العصر الأول، ووصلت بهم إلى حد الخصومة، كما يستشف من قول الجاحظ، حيث – في زعمه – لا يخشى في أن يدلي بحكمه في هذه القضية. يقول الجاحظ في كتابه الحيوان :"**والقضية التي لا أحتشم فيها أن عامة شعراء العرب والأعراب، والبدو والحضر، من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة (...) وليس ذلك بواجب في كل ما قالوه، وقد رأيت أناسا منهم يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط لا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان.** "[11]

ومع تقادم الزمن، أضحى نقد العلماء للشعر المحدث لا يختلف عن نقدهم للشعر القديم، بل إن الشعر المحدث سينقلب بعد زمن إلى شعر قديم، فابن قتيبة لا يربط جودة الشعر بالزمن وإنما يعلق ذلك باستحسان القول الشعري ذاته، وكسبه لإعجاب الناس. يشرح صاحب كتاب (الشعر والشعراء) هذه الفكرة التي تتطابق مع ما ذهب إليه الجاحظ فيقول :" **فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره، ويذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره وكل شرف خارجية في أوله.** "[12]

وقد انبرى غير واحد من علماء اللغة القدامى ونقاد الشعر إلى بيان طريق الإجادة في الشعر على خطى الفحول من شعراء الجاهلية، ولكن مع مراعاة التحديث الذي يطلبه العصر ويستجيب لأذواق العامة، ويقع من الملوك والأمراء الموقع الحسن، ويكسب مساحة له في دائرة القول الفني. يعدد الأصمعي شروط الإجادة في الشعر فيقول :" **لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا له على قوله، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه، والنسيب وأيام الناس ليستعين بذلك**

على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم. "[13] هذه القواعد التي وضعها الأصمعي أضحت، فيما بعد، معيارا لإلحاق الشعر بمصف الفحولة حتى ولو كان شعرا لشعراء متأخرين، وعدنا نجد علماء اللغة ممن تصدوا للشعر المحدث نقدا أو شرحا لا يرون غضاضة في إفساح المجال لهذا الشعر أن يتطور وأن يبلغ المستوى الذي يستحقه خاصة في جودة الصياغة اللفظية، وقد وضع ابن المعتز (296) في كتابه " البديع " الشعراء المحدثين إلى جنب الشعراء القدامى في حديثه عن ظاهرة أسلوب البديع يقول حسن عبد الله شرف في ذلك :" **ولم يشكل علماء اللغة عائقا على طريق تطوير الشعر العربي بالقدر الذي يمنع هذا الشعر من التطور (...) ولم تجر لغة الشعر الجديد بحرية وقوة إلا بعد ثلاثة أجيال تقريبا. وذلك في زمن ابن المعتز الذي أخذ يسوي بين الشعراء القدامى والمحدثين في البديع.** "[14] ولعل ثمة سبب آخر كان يصرف النقاد اللغويين إلى عرض الشعر القديم، وتبيان سقطاته على مستوى الصياغة وتأدية الدلالة، وهو مرمى لا يبتغون من ورائه سوى البحث عن تعليلات لغوية لظواهر نحوية أو عروضية، وكان استعذاب أبيات شعرية من مدونة الشعر الجاهلي – مثلا – ليس إلا من باب الانتقال إلى استنباط قاعدة في النحو أو ملمحا في العروض أو بديعة في اللغة، من اشتقاق ومعرفة أصل اللفظ وما إلى ذلك. يقول حسن عبد الله شرف في ذلك :" **والواقع أن علماء اللغة والنحو أخذوا يتتبعون كلام العرب ليستنبطوا منه قواعد النحو أو وجوه الاشتقاق أو الأوزان التي جرى الشعر عليها، ودفعهم هذا إلى نقد الشعر من حيث مخالفته للأصول التي هداهم استقراؤهم إليها في إعراب أو وزن أو قافية، وليس من حيث عذوبته، ورقته، وجماله الفني، فراحوا يستظهرون ما وقع فيه شعراء الجاهلية من الخطأ في هذه النواحي. وكذلك ما وقع فيه بعض الشعراء المسلمين من الخطأ أيضا.** "[15]

جـ - النقد القديم والصياغة اللفظية:

والجانب الشكلي في الشعر، من ألفاظ وصيغ تعبيرية وأساليب بيانية، أخذ من اهتمام النقاد القدامى حتى أنهم كانوا لا يعتبرون التجويد إلا في الألفاظ، ولا يستصاغ الشعر إلا إذا كان ذا رونق في مبانيه، وتعهده صاحبه في مطالعه ومقاطعه، وليس الشعر فقط من يحظى بهذه الرعاية، ويحيطه متعهده بالمراجعة والتجويد، بل فنون الأدب الأخرى التي تتقاطع مع الشعر في الصناعة وحسن التأنق في انتقاء اللفظ. يقول أبو هلال العسكري في ذلك :"

ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة **والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الأفهام، وإنما يدل حسن الكلام وأحكام صنعته ورونق ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقاطعه وبديع مباديه وغريب مبانيه على فصل قائله وفهم منشئه. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني "**[16]

ويسوق أبو هلال العسكري نماذج شعرية ليدلل على وجاهة مذهبه المنتصر إلى أن الجودة في الشعر إنما مردها إلى التجويد اللفظي والاهتمام بالشكل العام للنص. يقول موضحا :" **ودليل آخر أن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا، وسلسا سهلا ومعناه وسطا، دخل في جملة الجيد وجرى مع الرائع النادر،** كقول الشاعر :

ولمّا قضينا من منن كل حاجة * ومسّح بالأركان من هو مـــاسح

وشدّت على هدب المهارى رحالنا* ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا * وسالت بأعناق المطيّ الأباطح

وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى وهي رائقة معجبة..." [17]

هذه المفاهيم النقدية التي تعطي الأفضلية للشكل على حساب المضمون، هي التي سوف تنتج اتجاها في النقد القديم يهتم بجانب اللغة في تمظهراتها المختلفة، ويطرح في سبيل تناول هذا الجانب عدة قضايا تتعلق بالطبع والصنعة، والأصالة في اللفظ والحداثة، والسرقة في المعنى دون اللفظ، وضرورات الشعر وهامش انتهاكه للقاعدة النحوية لتحقيق النظم العروضي، وغير ذلك من المسائل التي أفاض فيها علماء اللغة الذين تناولوا الأخطاء الشعرية في معرض تقعيدهم النحوي وبحثهم عن مسوغات من فصيح الشعر القديم خدمة لتأويل أو إسنادا لمذهب نحوي أو فقهي يستخلص ابن قتيبة خصائص الشاعر المطبوع من خلال استقرائه للشعر الجاهلي فيقول :" **والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحّر** "[18] فالملاحظ أن ابن قتيبة كان لا يرى الطبع إلا في تجويد الشكل فأتت الأوزان تطاوعه، وتسابقت الألفاظ لتفصح عن بعضها البعض لحسن تجاورها وتحقيقها للانسجام المنشود، أما ما سوى ذلك فيعتبر غريبا غربة الألفاظ المتنافرة التي تحدث بشأنها المرزباني* بل إن الجاحظ في تحاته

الدقيقة يقيم جودة الشعر على الصياغة اللفظية، ويؤسس عليها الطبيعة التعبيرية في المنظوم التي تأبى أن تحافظ على خصائصها إذا ما تعرضت للترجمة أو النقل، لأن ذلك يتسبب في ذهاب النظم الذي هو عمود المقول الشعري. يقول الجاحظ :"**والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب، فالكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحول عن موزون الشعر.** "[19]

ولأن عماد التقويم اللغوي للشعر هو النظر في معجمه اللفظي وتتبع سياقاته الأسلوبية، فإن معظم من تناول الشعر القديم، من اللغويين والبلاغيين والنحاة، بالدراسة، إنما كان يبتغي بيان حسن الكلام ووجوه التعبير عن المعنى بشكل يجمع بين بلاغة الأداء وفصاحة اللفظ من جهة وبين شرف المعنى وجدّته من جهة أخرى يقول محمد زكي العشماوي :"**إن الذي قامت على أكتافهم الدراسات النقدية والبلاغية طائفتان: طائفة انقاد الغويين، وطائفة النقاد المتأثرين بالمنطق والفلسفة من أمثال قدامة بن جعفر، وكلا الطائفتان تدين بمبدأ المحافظة، وتستمد مناهجها من طبيعة المذهب العلمي** "[20].إن الاهتمام بالشكل وإيلاء اللفظ العناية الكبرى، أدى إلى ازدهار النقد اللغوي الذي تناول البنية التركيبية والبنية المعجمية بمقاييس نحوية وبلاغية ومنطقية، وهو ما سينتج عنه التأسيس النظري للنقد اللغوي على يد المتأخرين من شراح الدواوين والواضعين للموسوعات الأدبية والرسائل في القرنين الرابع والخامس الهجريين.

والملاحظ، أن التقويم للشعر بدأ وصفيا انطباعيا مع الأصمعي وعمرو بن العلاء النحوي مع استنباطات لمعطيات لغوية وبيان وجه التأويل النحوي فيها [21]، ثم تدرج إلى أن أضحى تعليليا موازنا بين المقول الشعري وبين ما كان ينبغي أن يقال باستبدال لفظ مكان آخر، أو تعبير بدل آخر في البيت الشعري، وذلك مع ابن طباطبا والجاحظ وابن المعتز. حتى إذا ما استوى النظر النقدي في المسائل اللغوية المتعلقة بالشعر، وحصل تراكم معرفي وتشكلت عُدّة النقد الأولية مع توافر مرجعية في ذلك متمثلة في ما خلفه الأولون من تقويمات للشعر الجاهلي،خاصة، مال الجهد النقدي في أواخر القرن الرابع الهجري إلى التنظير المعياري والتأليف في مسائل فرعية تخص اللغة والبلاغة والعروض والنحو، فكان كتاب الموشّح للمرزباني، ودلائل الإعجاز للجرجاني، وكتاب

الصناعتين -الكتابة والشعر- لأبي هلال العسكري، والصاحي في فقه اللغة لابن فارس، وكتب المساوئ، أولها رسالة في مساوئ شعر المتنبي للصاحب بن عباد، وما إلى ذلك من التآليف التي لا تنقطع عن معاينة الشعر، وإبراز ما يحتويه من درر التعبير الفصيح، ونماذج للقول البلاغي المؤثر، وكذلك ما حواه من أخطاء في توظيف اللفظ أو التعبير عن المعنى، فليست تلك المؤلفات الجامعة إلا استخلاص لتلك الوقفات النقدية التي شكلت فتحا جديدا في مجال تقويم العمل الأدبي، ووضع أطر عامة للتعامل مع النص في شموليته، وسنعرض - هاهنا - لأعلام النقد الذين شكلت مساهماتهم دفعا كبيرا في سبيل بلورة رؤية نقدية تأخذ النص الشعري - خاصة - في كل أبعاده.

هوامش البحث :

---

[1] الجاحظ (عمرو بن بحر)كتاب الحيوان: تحقيق عبد السلام هارون ج3 ص40 دار إحياء التراث العربي -بيروت 1987

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر :تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي -ص101 دار الكتب العلمية-بيروت 1984

[3] ابن طباطبا: عيار الشعر ص6 تحقيق عبد العزيز نادر المانع -منشورات اتحاد الكتاب العرب -دمشق.

*- رحى بزر: جعجعة وطنين.

[4] أبو عبيد الله المرزباني:كتاب الموشح ص126 تحقيق علي محمد البجاوي - دار الكتب العلمية - بيروت 1985

[5] المصدر السابق ص85-90.

[6] الأصمعي: فحولة الشعراء ص87 تقديم صلاح الدين المنجد :ط 1971 - دار الكتاب الجديد -القاهرة

[7] حسن عبد الله شرف :النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام ص 24،25 ط1 1984دار الحداثة -بيروت - لبنان

[8] أبو العباس المبرد: الكامل في اللغة والأدب ج2ص1 تحقيق عبد العزيز الميمي - ط3 - القاهرة -1978

[9] المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراءص472 - دا ر الكتب العلمية - 1977- بيروت

[10] الحيوان ج2 ص27.

[11] الشعر والشعراء ص10-11.

[12] الأصمعي: فحولة الشعراء ص 124.

[13] حسن عبد الله شرف: النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام ص25.

[14] المرجع السابق ص67.

[15] ابن رشيق القيرواني :كتاب الصناعتين الكتابة والشعر:ص73-تح :مفيد قمحة- دار الكتب العلمية –ط2-1989-بيروت

[16] المصدر السابق ص73

[17] ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص34.

* في نص سابق ص 17.

[18] الجاحظ :البيان والتبيين ج1ص295.

[19] محمد زكي العشماوي :قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ص 247 – دار النهضة العربية – بيروت 1984

[20] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم :في النقد الأدبي القديم عند العرب ص120- مكة للطباعة - 1998-

[21] أنظر ذلك في: دلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني ص85- طبعة موفم للطباعة والنشر – الجزائر، وفي الموشح للمرزباني ص167.وفي كتاب الصاحبي لابن فارس ص187.، دار النهضة العلمية -بيروت 1984- وفي كتاب رسالة في مساوئ شعر المتني للصاحب بن عباد – دارإحياء التراث العربي – بيروت -1982.

"النّقد الأدبي الثّقافي" في التراث العربي:
دعــوة إلى تبني المصطلح فقط في مجال النّصّ الأدبي.

أمحمد معروف
كلية الآداب واللغات والفنون سيدي بلعباس

تمهيد:

يعتقد البعض أنّ كلّ النّقد المعاصر مستورد من الغرب..فيصدرون انطباعات ذاتية خاطئة، تفسد البحوث المؤسّسة، وتوهم القارئ البسيط بجدواها، وتشكّكه في التّخصصات المختلفة..

نترك المثقّف الحصيف، باحثا، ومبدعا، وقارئا مع هذا المنجز المتواضع، ويحكم من خلاله..

***

لقد روّج بعض الدارسين لرأي ينبئ بجهل الغاية من ضبط المنهج الإسلامي للعقل وللمشاعر، وذلك بتحديد مساحتها التي لا تتجاوز فضاء المنهج.إن المشاعر ما لم يضبطها العقل، ترجمتِ الأهواء النفسية ومالت إلى تحيُّن فرص اللّهو الذي تمثّله نشوة ولذّة.فاللّهو من التّرف، والتّرف مدعاة إلى ضياع الحضارات بفساد الخلق والميوعة، وغياب تدريجي للعقل.

إنّ النّقد الثقافي لا يقول بعقلنة الأدب، ولا سيما الشّعر الذي يتعالى على أسوار الحقيقة ليموج في الخيال، متطلّعا إلى الإمساك بالسّراب، محاولا الغوص في عمق النّفس البشرية ليسبرَ أغوارها ويستقصي كنهها من مصدره ليكشف عن المعاناة، ويفصح عن الوجدان.

والأدب في صدر الإسلام ـ كما سنرى ـ وُجِّه كوسيلة لخدمة المنهج والتبعية له والتوافق معه، يخدم الأهداف الرسالية الكبرى، فهو مضامين حاملة للحكمة، والرأي الصائب المنضبط بالعقل. فهو مبعث قيم الجد من: صرامة، وانضباط، واعتدال، ونزاهة، ووجاهة في الحقِّ بالحقّ. ولمّا قلّ مفعول الأهواء بفعل اضمحلال عناصر الإثارة النفسية، وما يحدثه من انفعال، اتّهم الأدب بالضعف، بل الصواب أنه كان سيدا في الجاهلية، فصار بعد الإسلام خادما، تابعا للمنهج الجديد، لأن"عصر الفتوحات الإسلامية لم يكن عصرا شعريا، وإنما هو عصر الإنجاز مما يشير إلى أن الشعر والإنجاز شيئان متغايران،

وحينما ركن العرب إلى الراحة والسكون عادوا إلى الشعر ـ حسب شهادة ابن سلام الجمحي ـ 1، وابتدأت العودة إلى ثقافة الجاهلية وأنساقها الشعرية المتجذرة في الوُجدان، والتي شبّت ونمت مع بني أمية ثم مع بني العباس، حيث نشأت المؤسسة الثقافية محتكمة إلى أنماطها الجاهلية وجرى تدوين الأنساق وترسيخها منذ ذلك العهد."2

بل الصواب الذي أراه أن القوم تشبعوا بثقافة الجد، حيث فجر المنهج الرباني الحداثي المتجدد مع الإنسان في بيئته وزمانه ينبوعه في ذات المتلقي، وانصهر الكلّ في سلوك ثقافي واحد موحد هو الالتفاف حول تحديد مصير الأمة ودعمه وتوجيهه، وصار التعبير عن الذاتية الفردية ومشاعرها الخاصة عيبا من عيوب اللهو والعبث الذي يعيق المار الحضاري للأمة، وتزكية النفس من مثبطات القيم.فاتجه شعراء الدعوة إلى الدفاع عن المنهج، وبعدهم شعراء الفتوحات الإسلامية.

وهنا نسجل القوة الفكرية الصحيحة التي حُظِي بها الأدب الإسلامي، وبما تحمله من مشاعر وعواطف معبر عنها مستقيمة مع المنهج.إنه بديل اللهو ولواحقه.

معارضو الفكر الإسلامي يتّهمون الأدب الإسلامي في صدر الإسلام بالاضمحلال والضّحالة. والأسباب موضوعية ومقنِعة، حيث أنّه لمّا نزل القرآن الكريم، انبهر العرب في بيانه، ومضامينه الجديدة عليهم، ووجدوا فيه الزّاد المعين، فضلا عن تكليفهم بفهمه وتنفيذه ميدانا في عالم السّلوك.من هنا طغا دوره على "ديوان العرب".وكذلك وضعه لشروط وضوابط فكرية قلّصت مساحته المطلقة حينما صارت المضامين تدور في فلك القرآن و لا تخرج عن تصوّراته للكون وللإنسان وللحياة.

ثمّ هم يتّهمون أيضا الخيال العربي بالجمود والضّيق، والجواب نفسه، هو انضباط هذا الخيال بضوابط حدود الشريعة الإسلامية.فحينما يتقلّص دور الخرافة، والكذب، والتّهويل ـ وهي مرتع الخيال ـ ينسجم الخيال مع الضوابط العربية الجديدة.

إن السلوك الفردي والجماعي الظاهر والباطن انسجم مع المنهج الرسالي الذي نعتبره الينبوع الصافي الحقيقي الذي لا ينضب له معين إلى يوم الدين.انضبط بضوابط الشريعة الإسلامية.

ومع مجيء العصر الأموي بدأ التفسُّخ تدريجيا، ثم عمّ وغاب زاجره، وانتشر، وتشجع سياسيا، وترسّم وأقرّته المؤسسة.إنه السبيل الوحيد الذي يبقي الحاكم في حكمه، والذي يسمح لمناوئ الرسالة، أولئك الذين أسلموا تحت قهر وجبروت عموم الرسالة، بأن يتنفسوا الصعداء، مما يصطلح عليه اليوم بـ "سلطة الخفاء"الني تعيث في الأرض فسادا.

ومما ساعد أيضا على عودة انتشار الأنساق هو أن العرب اعتمدوا في خطاباتهم على البديهة، واللفظ على حساب المعنى والتّدبّر والتأمّل، واكتسحتهم الحالة، وسادت نسقا ثقافيا مضمرا في التعبير. والحجة أن اللفظ له شرف الأوائل، وبلاغته قيمة شعرية، لنسجل انبهارا في اللفظ وتغييبا للفكر :"وانتقل النسق الشعري هذا إلى الخطابة وصبغها بالصبغة نفسها، البديهة واللفظ، ثم أصيبت الكتابة بالعدوى النسقية، فاحتل اللفظ مكانه الثقافي الأعلى وصار منهجا تربويا له حضوره الاجتماعي والسياسي والاقتصادي أيضا."3

وهذا الاهتمام الشعري المتواصل أخضع كل القيم إلى معانيه وأساليبه، فشعرن الشعر الذات، وشعرن القيم على حدّ تعبير الغذّامي، وصارت ذاتا شاعرية لا قيمة لها إلا فيما يمليه الشعر:"استسلمنا لقاعدة نقدية / بلاغية / ذهبية تمنعنا من النظر في عيوب الشعر لأنها تحرم علينا مساءلة الشاعر عن أفكاره، وتحدد لنا مجال الرؤية فيما هو جميل وبلاغي، وليس لنا النظر في العيب والخطل الفكري، والرخصة الوحيدة في النظر إلى العيوب الشكلية في الأوزان والقوافي أو في عيوب التعبير اللفظي."4.

لقد عاد الشعر إلى سيادته الأولى محملا بأنساق ما كان يعرفها في بدايته، لقد نقل الحياة من الواقع إلى الخيال :"وهي العملية الني تولّت تحويل القيم من معانيها الإنسانية إلى معان شعرية، مما جعل المنظومة الأخلاقية تندرج في المدرج الشعري وتتحول إلى قيمة بلاغية متينة الصلة مع الواقع والمنطق."5

ودلالة حياة الأمة هو الجدل القائم بين مؤيد ومعارض في بداية عصر التدوين، كما اشترط ابن سلام سلطة القارئ وعوّل عليه في:"القدرة على التمييز بين أصيل ودخيل."6. وإذا به مع غيره من المتخصّصين، كانوا يدركون خطورة الوافد الثّقافي المنحرف، أو قل كانوا يأخذون النّقد "منظومة أدبية ثقافية شاملة".

لكنّه أمام عودة الأنساق الجاهلية، لم يقف العلماء متفرّجين بل حاولوا تصويب ما أمكن، رغم أن قوّة المؤسّسة الرّسمية غلبتهم بدوافعها السياسية:"كما جسّدت من طرف خفي زمن الحداثة وفرض نتاجها على الأذواق، وربما كانت مقبولة عند عامة الجمهور، يستسيغها ويقبل عليها حفظا وتدوينا، ويرفضها العلماء والرواة من منطق سلطة النموذج الجاهلي."7.وهذه دلالة أخرى على مزج العلماء "النقد الثقافي بالأدبي".

لقد خضع في هذه الفترة الحرجة من الاستحواذ على المشروع الرّسالي الأدب للسيّاسة، ولم يستطع التّحرّر، وإن تحرّر فهو مضمر غير بارز على السّاحة الجماهيرية:"الأوضاع السياسية أحيت النعرة الجاهلية، الملك العضوض، وأعادت الفخر، والهجاء، والغزل الماجن، والأنساب، والأيام، والشعوبية، وصف الخمر ومجالس اللهو.وكان الإسلام حدد الفكر، وأعلن القطيعة التامة مع كل الرذائل الجاهلية، وجاءها ببدائلها، ماعدا اللغة ومحمولاتها من نصوص في استمراريتها رافد حي لفهم جديد."8

ومهما اتّصف الأديب بالتّحرّر الوجداني، ومهما أبدع وأجاد، فإنّه عضو في المجتمع، كثيرا ما يخضع لرؤيته، ويتأثّر بثقافته:"إن رؤية الأديب الفكرية، وفلسفته عن الحياة والكون، إنما تتبلور بتأثير المجتمع والمحيط والتربية.والأديب يؤثر في مجتمعه، فيسهم في تطويره وإصلاحه، وقد تحمل كتاباته بذور الثورة والتغيير، وصياغة مشاعر الناس وأحاسيسهم على نمط معيّن."9.

وقد آن الأوان كي تراجع الأمة تراثها الكلي، لتطرح الأنساق الثقافية المشوّهة للسلوكات:"وهو نسق لن تتخلص منه الثقافة إلا بمجهود نقدي شجاع ومتواصل، وقد آن أوان هذا النقد الثقافي، الذي أرى أن عمر بن عبد العزيز هو أول رواده"10.

نعم، لقد اجتهد عمر بن عبد العزيز في إعادة الثقافة إلى سيرتها الصائبة، لكن الرائد الأول هو الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ الذي أرسى قواعدها الحقيقية مركزا على الفكر الشعري والأدبي الذي يخضع ويتبع ويشرح المنهج الإسلامي، وقد تبع سيرته الخلفاء الراشدون، باعتبار النقد متابعة دائمة للأدب والتنظير له، ولقد حدد الإسلام كثيرا من القيم النقدية، ورسم الجمال في قضية الإبداع، فالقرآن "كلمة"حددت الطريق ورسمت المنهج العام، وقد أعادت هذه الكلمة رسم الحياة، وصحّحت مفاهيمها، وأعادت

بناءها.وقد التزم الأدب بالخط الفكري للإسلام، وصار الشعر وسيلة لرسم ونشر القيم الإسلامية، من تهذيب الطباع، وتصوير الواقع، والتزام الصدق والحق، واعتبر وظيفة اجتماعية.فهو ينبوع رافد للتّصوّر الإسلامي.

ولّما كان للشعر مكانة في نفوس العرب، وأثر فعّال، فقد وظفه الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ كقوة إعلامية، يستحث شعراء الدعوة على :"تصوير حقيقة الدعوة الإسلامية."11. وقد أعطاه الرسول مكانة مهمة في المجتمع:"إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه"12.وقوله أيضا:"إنما الشعر كلام /فمن الكلام خبيث وطيب"13.وقوله أيضا :" إن من الشعر لحكمة."14.

لتدل الأحاديث أن الأدب سلاح في خدمة المنهج.وغاية هذا الشعر أنه نسج الحماسة في النفوس، واتخذ وسيلة للثقافة الإسلامية، وقد اتخذه الخلفاء الراشدون وسيلة هامة في التربية الإسلامية.

لقد اختار الرسول ـصلى الله عليه وسلم ـ أبا بكر من بين الصحابة ـ رضي الله عنهم ـ ليرشد الشعراء حينما قال لحسان:"والق أبا بكر يعلمك تلك الهنات. "15.والمقصود بالهنات مراكز الضعف في حياة قريش النفسية والاجتماعية:"يذكرون مثلا أن لبيدا أنشد أبا بكر :/ألا كل شيء ما خلا الله باطل/فقال أبو بكر :/صدقت/.ثم قال لبيد:/وكل نعيم لا محالة زائل/.فقال أبو بكر:/كذبت.عند الله نعيم لا يزول/.16.لقد ربط نعيم الدّنيا بنعيم الآخرة لأنّه فهم أنّ الفكر الإسلامي واسع الوجود، يؤمن بخلود الرّوح.

كما وُزن مقدار الشّعر عند أبي بكر ـ رضي الله عنه ـ بقيمتي الصدق، والحقيقة:"وكان أبو بكرـ رضي الله عنه ـ يقدم النابغة ويقول:"هو أحسنهم شعرا وأعذبهم بحرا."17لفظة "أحسنهم" بالتّفضيل تعني جماليات النّص بمفهوم "النّقد الأدبي"، كما تعني انسجام المضامين مع ثقافة عصر الشّاعر، ولا سيما تمجيد قيم الفضيلة.

أما عمر بن الخطاب فهو:"يبني نظرية المعرفة عنده على تعلم الشعر كركن من أركان تكوين الشخصية، وتقويم اللسان والحفاظ على المثل العليا"18.فكان يريد في الشّعر تلك القيم الخلقية التي تبني الذات المسلمة، وتنسجم مع المنهج الحداثي الوافد إلى العرب، ومن ورائهم إلى البشرية جمعاء:"كما روي عنه ـ رضي الله عنه ـ أنه قال: ارووا من الشعر أعفه، ومن الحديث أحسنه، ومن النسب ما تواصلون عليه وتعرفون به، فرب رحم

مجهولة قد عرفت فوصلت، ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلا ق وتنهى عن مساويها"19.

كل الخلفاء الراشدين كان لهم أخبار نقدية في الشعر، والأهم عندهم الحفاظ على منهج الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ في تعاطيه والتعامل معه.الحق والصدق، والانضباط بضوابط الشريعة الإسلامية.

وبهذا يكون الإسلام قد أرسى دعائم النقد الثقافي الذي يحفظ منهج الأمة، ويصون هُويتها.

هوامش:

1ـ ابن سلام :طبقات فحول الشعراء.ت/محمد محمود شاكر.القاهرة. .1974 1ج/ص 25.

2ـ د.عبد الله الغذامي :النقد الثقافي:قراءة في الأنساق الثقافية العربية.المركز الثقافي العربي لبنان ط3.ص.115

13ـ ن.م.س: ص.137

14ـ ن.م.س: ص.262

15ـ ن.م.س:ص167 .

6ـ أ.د.حبيب مونسي:ـ نقد النقد :المنجز العربي في النقد الأدبي.منشورات دار الأديب.وهران. الجزائر. 2007..ص30

7 ـ 8 ن.م.س: ص27

9 ـ د.وليد قصاب:مناهج النقد الأدبي الحديث.دار الفكر. دمشق.2007. : ص37.

10ـ د.عبد الله الغذامي :ن.م.س:ص.159

11ـ د.ختير عبد ربي :النقد الأدبي في العصر الإسلامي والأموي: دار الغرب للنشر والتوزيع:وهران.الجزائر.ط.2003. ص39.

12ـ13ـ أ.د. حبيب مونسي:نقد النقد ص41....نقلا عن العمدة 14/1

14ـ صحيح البخاري107./7.

15ـ ابن رشيق:العمدة في محاسن الشعراء وآدابه ولغته/ت/ محي الدين عبد الحميد.المكتبة التجارية الكبرى. ب/ت:ج1/ص 18 .

16ـ د.ختير عبد ربي:النقد الأدبي في العصر الإسلامي والأموي:ص.63

17ـ ابن رشيق:العمدة. 78./1

18ـ د.ختير عبد ربي:النقد الأدبي في العصر الإسلامي والأموي:ص.72

19ـ د.ختير عبد ربي:النقد الأدبي في العصر الإسلامي والأموي :ص75 نقلا عن :جمهرة أشعار العرب37/1.

البعد الحجاجي في رسالة الأنوار لابن عربي

الباحثة: عمامرة خيرة
جامعة الأغواط
kheira. letter@gmail. com

الملخص:

يعتبر الحجاج من أهم المفاهيم التداولية الي تثري المقاربات النقدية للخطابات الأدبية. وترجع هذه الأهمية في جانب كبير منها،إلى النضوج الكبير الذي عرفته مجموعة من المجالات المعرفية الحاقلة، كالمنطق واللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس... فأصبحنا أمام معرفة متشعبة تغطي مجالات النشاط الإنساني كلها. وقد انتبه العرب إلى هذا النمط الخطابي من خلال مصنفاتهم ودراساتهم التطبيقية، كما يتجلى ذلك في كتب العقائد والأصول، وفي الشروح والتفاسي، وفي الخطب، والمناظرات، والرسائل ... الخ.

و لتحليل مدونتنا المتمثلة في رسالة الأنوار لابن عربي وفقا للأهداف الي سطرناها لإنجاز هذه الدراسة، استعنا بما قدمته النظرية التداولية في تطوير نظرية الحجاج،خاصة على يد **أوزفالد ديكرو(Ducrot Oswald**) الذي وضع نظرية حجاجية تهتم بالوسائل اللغوية الي يستخدمها المتكلم بقصد توجيه خطابه وجهة ما. أو ما يسمى بالحجاج اللغوي في كتاب مشترك مع" أنسكومبر"(**anscombr** المعنون بـ(الحجاج في اللغة) والغاية الي ننشدها من خلال هذه الدراسة،هي المساهمة في دخول هذه المفاهيم الحديثة في درسنا النقدي العربي المعاصر أولا، والكشف عن خصائص البنية الحجاجية للخطاب الصوفي من منظور النقد التداولي(باعتبار الحِجاج مبدأً تداولي)،باعتبار النصوص الصوفية تمتلك كل المواصفات النصية كغيرها من النصوص الأدبية الأخرى .

•••

<u>تمهيد:</u>

ركزت التداولية اهتمامها في حقل الدراسات الأدبية على سمة الأدب التواصلية، انطلاقا من أن التواصل عموما لا يكتمل دون أخذ الأدب وسياقه في الاعتبار وعلى ضوء ذلك سعت التداولية إلى"اكتشاف التقنيات العملية في النص(الإيحاء، الافتراض المسبق، الإقناع)، وربطها بالقوى الخارجية في عالم

الكاتب والقارئ مثل علاقات القوى والتقاليد الثقافية ... الخ[1]. كما تأتي أهمية التداولية في تحليل الخطاب الأدبي من كونها"تعنى بالإجابة عن الأسئلة الهامة والإشكاليات الجوهرية في النص الأدبي، لأنها تحاول الإحاطة بعديد من الأسئلة من قبيل:من يتكلم وإلى من يتكلم ؟ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ما هو مصدر التشويش والإيضاح؟كيف نتكلم بشيء ونريد قول شيء آخر؟"[2].

من بين المفاهيم التداولية التي يمكن الاستئناس بها في إطار مقاربة النص الأدبي وفق هذا المنهج هو مفهوم الحجاج:

-الحجاج(Argumentation):

انبثقت نظرية الحجاج في اللغة من داخل نظرية الأفعال الكلامية،حيث قام **أوزفالد ديكرو(O,Ducrot)** بتعديل في النظرية بإضافة فعلين كلاميين هما:فعل الاقتضاء،وفعل الحجاج،وعليه قد عرف فعل الحجاج بأنه "يفرض نمطا معينا من النتائج باعتباره الاتجاه الوحيد الذي يمكن أن يسير فيه الحوار،والقيمة الحجاجية لقول ما هي نوع من الالتزام يتعلق بالطريقة التي ينبغي أن يسلكها الخطاب بخصوص تناميه واستمراره[3]،والغاية من فعل الحجاج هي استمالة المتلقي لما يعرض عليه من رأي،أو دعوى للتأثير العملي في سلوكه. إلا أن الغاية من فعل الحجاج تتلخص في مجملها في الإقناع[4].

-شروط التداول الحجاجي:لتحقق العملية الحجاجية الغاية المرجوة منها، يجب أن يحترم صاحب الحجاج الشروط التالية:

-أن يكون ضمن الثوابت الدينية والعرفية... الخ.

-أن تكون دلالة الألفاظ محددة والمرجع الذي عليه الخطاب محدد،لئلا ينشأ عن عدم التحديد مشكلة في تأويل المصطلحات.

- أن لا يقع المرسل في تناقض بقوله أو فعله.

- موافقة الحجاج لما يقبله العقل .

-توفر المعارف المشتركة بين طرفي الخطاب لئلا ينقطع الحجاج ولا يتحقق الإقناع.

-مناسبة الخطاب الحجاجي للسياق العام.

-ضرورة خلو الحجاج من الإيهام والمغالطة والابتعاد عنهما. [5]

ونستشف من كل ما سبق جدوى، بل أهمية المقاربة التداولية للنصوص الأدبية، خاصة البعد الحجاجي منها لتجيب عن كثير من الأسئلة

التي لم تجب عنها مجموع النظريات اللسانية السابقة. وذلك أنها تهتم بالخطاب بعده موضوعا خارجيا يفترض وجود فاعل منتج، وعلاقة حوارية مع مخاطب أو مرسل إليه بحيث أن فكرة الفاعل ضرورية لمتابعة تحولات اللغة في الخطاب[6] .

أولا: تواصلية رسالة الأنوار:

تنتمي رسالة"الأنوار"لابن عربي إلى فن الترسل، الذي يعتبر شكلا من أشكال التواصل،وخلافا للخطاب الشفوي فهو"خطاب يوجهه غائب لغائب آخر[7]. إلا أن عدم الحضور العيني للمرسل والمرسل إليه معا أثناء عمليتي الإنتاج والتلقي، لا تنفي كون هذه الرسالة"كلاما محددا صادرا عن متكلم محدد،وموجها إلى مخاطب محدد،بلفظ محدد،وفي مقام تواصلي محدد،لتحقيق غرض تواصلي محدد"[8]. وبوصفها كذلك فإن هذا يفسح لنا المجال لتطبيق الإجراءات التداولية عليها، باعتبار أن"التداولية تعنى بتحليل هذا النمط من الخطابات المكتوبة بوصف،وظائف الأقوال الكلامية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام[9].

أما عن الجانب التواصلي في الخطاب الصوفي الذي تنتمي إليه رسالة الأنوار، فيمكن رصده من خلال "تشكل النص ذاته بعده فعلا خطابيا يتم بين متكلم ومخاطب"[10]. أضف إلى ذلك"العناصر المشتركة بين طرفي الخطاب،والمعرفة المشتركة والظروف الاجتماعية العامة بما تثيره من الافتراضات المسبقة والقيود التي تؤطر عملية التواصل[11]. وهذا ما سنحاول فعله فيما سيأتي لأن"فهم أي نص يقتضي قدرة الإجابة عن الأسئلة التداولية التالية:لماذا؟ما الهدف المنجز لأجله؟... من أنتج النص؟... الخ[12] .

وأول ما نبدأ به هو إعطاء لمحة حول حياة ابن عربي،وكيفية تشكل التجربة الصوفية عنده وطبيعتها،ولا نعرض هذا من باب التكلم عن سيرته الذاتية في حد ذاتها، بل إن معرفتنا لهذه الجوانب من حياته لها دور في تجلية السياق الخارجي للخطاب. لأن"إهمالنا للسياق قد يؤدي لعدم تمكننا من إدراك بعض ألوان المقال لبعدنا عن المقام الذي قيلت فيه،لهذا وجب تصور هذا المقام وكلما كان التصور دقيقا كان إدراك النص أيسر وفهم علاقاته متاحا[13] .

هو شيخ الصوفية العلامة محي الدين بن محمد بن علي بن عربي،عربي النسب من سلالة حاتم الطائي أندلسي المولد والنشأة. "ولد بمرسية سنة (560هـ)ثم انتقل مع أبيه إلى اشبيلية وله من العمر ثماني سنوات وفيها نشأ

وتعلم،وبرز في القراءات حيث قرأ القرآن مع أبيه بالسبع على يد أبي بكر بن خلف كبير فقهاء اشبيلية،وحين أتمها أسلمه والده إلى جلة من رجال الحديث والفقه،فسمع عنهم في وقت مبكر،وحصل ابن عربي جميع علومه وهو لم يتجاوز من العمر عشرين سنة،وهو الزمن الذي نلمس فيه توجهه إلى الخلوة والتصوف، وأحوال القوم والأرجح أن ذلك كان عام(**587 هـ**). وتصوف ابن عربي لم يأت ثورة على علومه السابقة،بل جاء مرحلة متقدمة تتوج مسلكه الفقهي،وفي حوالي سن الثلاثين ساح في المغرب الإسلامي(فزار فاس،وبجاية،وتونس)،ثم عاد إلى اشبيلية. لتليها رحلة أخرى إلى المشرق الإسلامي عام (**597 هـ**) حيث كان قد بلغ **37** من عمره،وذلك بسبب رؤية كان قد رآها فأقام خلالها في بغداد ومكة المكرمة،ثم استقر أخيرا بدمشق سنة(**630 هـ**) وكان آنذاك قد بلغ من العمر ستون سنة،وكانت شهرته قد عمت العالم الإسلامي،وتوفي رحمه الله سنة (**637 هـ**) وخلف حوالي مئتين وتسعة وثمانين كتابا ورسالة[14] .

وابن عربي حسب قول د. سعاد الحكيم"قد عاش صوفيا، فجاهد نفسه وأماتها بأنواع الخلوات، فأرهق بدنه وحلل تراكيبه بأصناف الرياضات فاستفاق سر وجوده عند نوم البدن والنفس والحس،وقام متهجدا مبصرا يرى من آيات ربه ما يرى"[15]. أما عن طبيعة تجربته الصوفية، وبداياتها فهي قرآنية على حد تعبير د. نصر حامد أبو زيد في قوله"فأول رؤيا يمكن اعتبارها بداية التحول في حياته كانت تجسد سورة يس له في إغماءة مرضية في صورة رجل قوي البنية جميل الطلعة، طيب الرائحة يدفع عنه مخلوقات قبيحة ... تريد إيذاءه،فلما أفاق من إغماءة المرض وجد أباه يرتل سورة يس"[16] . فما يلاحظ من قوله أن من قوله أن التجربة الصوفية عند ابن عربي قرآنية، وأن بداياتها كانت مبكرة توجت العلوم التي حصلها .

ومن كل ما سبق نستخلص أن ابن عربي قد عاش التجربة الصوفية بكل وجوهها،وقد عكست"**رسالة الأنوار**" شخصية ابن عربي العارف "الذي أنيرت له عجائب الغيب،فأحتار أمامها وعبر عنها بلغة مخصوصة[17]، إلى من تعشقت نفسه لذة المشاهدة، فيقول"**إنما أردنا لذة لمن استعجل لذة المشاهدة في غير موطنها الثابت،وحالة الفنا في غير منزلها والاستهلاك في الحق بطريق الحق عن العالمين**"[18] . كما يظهر لقارئ الرسالة أن ابن عربي كان متوخيا

لفكرة مقتضى الحال التي أفاض فيها النقاد والبلاغيين العرب القدامى،ومن بين هؤلاء نجد"**الجاحظ**"يقول:"ينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاما ولكل حال مقاما، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ... وأقدار المستمعين على أقدار الحالات... واعلم أن المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال... "[19].

فابن عربي قد عرف حال متلقي خطابه والغرض الذي يريده منه، فأجابه في بداية رسالته بقوله:**"أجبت سؤالك أيها الولي الكريم، والصفي الحميم في كيفية السلوك إلى رب العزة تعالى... "**[20]،فقد أعلن ابن غربي منذ البداية عن الفئة الخاصة التي استهدفها بخطابه وهي الصوفية"الذين يرحلون إلى أرض تكثر فيها التجليات والنزلات والفتوحات والمكاشفات، ووقت تصفو فيه التوجهات وتصافى فيه النفحات... "[21]. ويظهر ذلك من استعماله للفظ "الولي"الذي يشمل –بلغة الصوفية-كل الوجوه الصوفية من العارف والسالك وصاحب الحال والمؤلف العالم [22]،ويقصي غيرهم ممن تهالك على الدنيا وبهرجها في قوله:**"وما أوردنا هذا ردا على أهل النعيم في العاملين لها المكبين على جمع حطامها، فإن أهل هذا الفعل أحقر من أن نشتغل بهم، أو نلتفت إليهم"**[23]. فهو يعبر عن تجربته الصوفية الخاصة بلغة خاصة متميزة ومشتركة بينه وبين متلقي خطابه المحدد، الذي يمثل السالك الراغب في السلوك إلى الله سبحانه وتعالى، وقد حرص ابن عربي على إقامة التواصل معه عبر استعماله إستراتيجية حوارية تمثلت في النص من خلال استعماله للنداء،وضمير المخاطب المتصل بالأمر والنهي في عبارات من قبيل:

-**"فإذا فهمت هذا فاعلم وفقنا الله وإياك... "**[24].

-**" فإذا قد عرفت هذا فاعلم أن الله مبتليك... "**[25].

-" فإذا لم تقف مع هذا رفع لك ... "[26].

- **"لا تدهش فسترى صورتك بينهم... "**[27].

إن هذه العبارات تأتي لتفعيل الدور الخطابي وتمكينه من نفس المخاطب،كما أنها تؤدي وظيفة نفسية تدخل ضمن استمالة المخاطب،وأخرى إقناعية، إضافة إلى أنها تعكس ضمنيا الرغبة من قبل المتكلم في نيل الحظوة والاحترام من أجل الانصياع لكلامه،الذي غالبا ما كان مشتملا على معارف

ومفاهيم[28]هي خلاصة ما خرج به ابن عربي من تجربته الصوفية،فكان يعرض أفكاره عبر رسالته على نحو يضمن له أكبر قدر من تجاوب المتلقي وتفاعله مع الرسالة والأفكار التي تضمنتها .

والأفكار التي تناولتها الرسالة هي عبارة عن مجموعة توجيهات ونصائح صادرة عن شيخ واصل وعارف "يمكنه أن يُسلك مريدا يطلب الوصول، باعتبار أن الطريق الصوفي بأحواله ومقاماته قابل للاكتساب[29]. فنجد ابن عربي مباشرة بعد المقدمة يشرع في تفصيل ما أجمله فيها،فيبدأ أولا بتقديم شروط الدخول للخلوة،التي تعتبر الطريق الأول للتصوف،ذلك أن"الخلوة طبع صوفي، حيث لا يكاد المتصوف أن يقطع مسافة في منازل السائرين حتى تتعشق روحه العزلة وتتجافى عن المخالطة،ويعيش رحلته الوجدانية الخاصة في عمق وحدته، فيكتشف طريقه الخاص،وتمكنه من تفرد لغته[30].

وتتمثل شروط الخلوة عند ابن عربي في معرفة العلوم الشرعية والعمل بها،ثم يعطي عقدين يجب على السالك التقيد بهما طوال مرحلة سلوكه في قوله:"**فليكن عقدك عند دخولك إلى خلوتك إن شاء الله ليس كمثله شيء،فكل ما يتجلى لك من الصور في خلوتك ويقول لك أنا الله فقل سبحان الله أنت بالله، واحفظ صورة ما رأيت واله عنها واشتغل بالذكر دائما، هذا عقد واحد، والعقد الثاني أن لا تطلب منه في خلوتك سواه ولا تعلق الهمة بغيره ولو عرض عليك كل ما في الكون فخذه بأدب، ولا تقف عنده وصمم على طلبك فإنه يبتليك ومهما وقفت مع ذلك فاتك وإذا حصلته لم يفتك شيء** "[31]. فعلى السالك إلى الحضرة الإلهية أن يشتغل بذكر الله وحده،ويتجنب أن تتعشق نفسه بما يتجلى له من صور المشاهدات،فإن حصل وأن اشتغل بذلك ولهى عن ذكر الله حرم من مواصلة التجربة،وفي ذلك يقول ابن عربي:"**فإن تعشقت به أبقيت معه وطردت ثم سلب عنك حفظه فخسرت**"[32].

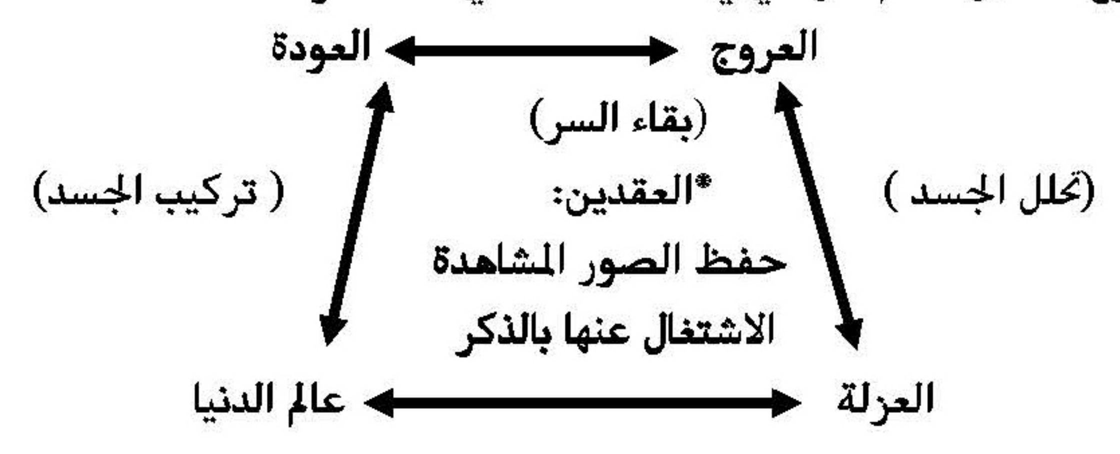
أما إذا التزم بهذين العقدين تابع سلوكه إلى أن يصل إلى مرحلة الوقفة في الحضرة الإلهية التي عبر عنها ابن عربي بتكرار اللازمة التالية:"**فإن لم تقف معه رفع لك.** . "حوالي 18مرة عقب كل تجل من التجليات المشاهدة في الحضرة الإلهية حيث لا يبقى إلا السر الذي يقابل به الله سبحانه وتعالى بعد التحلل في مرحلة العروج. ثم تأتي مرحلة التركيب(للجسد) عند الخروج من الحضرة الإلهية في قوله:" **فإن لم تقف محيت ثم غيبت ثم أفنيت ثم سحقت ثم**

محقت حتى إذا انتهت فيك آثار الماحي وإخوانه أثبت ثم أحضرت ثم أبقيت ثم جمعت ثم غيبت فخلعت عليك الخلع التي تقبضها فإنها تتنوع ثم ترد على مدرجك فتعاين كل ما عاينته تختلف الصور حتى ترد إلى عالم حسك المقيد **الأرضي أو تمسك حيث غيبت** "[33]. فطريق العودة من الحضرة الإلهية إلى العالم الأرضي هو نفسه طريق العروج.

ثم يعطي ابن عربي مجموعة من المعلومات حول اختلاف السالك طبقا للطريقة التي عليها سلك، وكذا التفريق بين النبوة والولاية حتى لا يظن به الجاهل لهذا النوع من الخطابات سوءا، باعتبار أنهما يشتركان في عدة وجوه أهمها رؤية عالم الخيال في الحس ويفترقان كما يقول ابن عربي:"**فإن مخاطبة الولي غير مخاطبة النبي ولا يتوهم أن معارج الأولياء على معارج الأنبياء،ليس الأمر كذلك لأن المعارج تقتضي أمورا لو اشتركا فيها بحكم العروج عليها لكان للولي ما للنبي، وليس الأمر على هذا عندنا، وإن اجتمعا في الأصول، وهي المقامات، لكن معارج الأنبياء بالنور الأصلي ومعارج الأولياء بما يفيض من النور الأصلي وإن جمعهما مقام التوكل فليست الوجوه متحدة والفضل ليس في المقام وإنما في الوجوه...** "[34].

ثم يختم رسالته بعد بيان أهمية هذه التوجيهات للسلوك من أراد اللحاق بالصوفية ويعيش لذة المشاهدة، وذلك باستعماله لعبارات فيها اقتباس من القرآن الكريم ليستنهض بها الهمم ويحمل متلقي رسالته على المنافسة للوصول إلى هذا المقام الكريم بقوله:"**فلمثل هذا فليعمل العاملون، وفي مثل هذا فليتنافس المتنافسون** "[35].

وفي آخر المطاف فإنه يمكن تلخيص مسار السلوك إلى الحضرة الإلهية والرجوع منه إلى العالم الأرضي في المخطط التالي:



ثانيا: الآليات الحجاجية في رسالة الأنوار:

المقصود بها ما طوعه ابن عربي لخدمة وجهة نظره عن طريق حمل المتلقي على التسليم بصحة قوله، والإذعان لمراده وتبني ما يطرحه من أفكار ووجهات نظر. ومن بين هذه الآليات ما يلي:

1-آلية الشرح: يعد أحد الأنماط الحجاجية التي"يسعى المتكلم بواسطتها إفهام وتوضيح بعض الظواهر سواء أكانت ضمنية أم تصريحية،لأن الشرح هو إجابة عن سؤال لماذا"[36]. وتتجلى هذه الآلية في رسالة الأنوار بوضوح من خلال كم الشروحات الواردة فيها مثل قوله:"**عليك بالرياضة قبل الخلوة، والرياضة عبارة عن تهذيب الأخلاق وترك الرعونة وتحمل الأذى، فإن الإنسان إذا تقدم فتحه قبل رياضته فلن يجئ منه رجل أبدا في حكم النادر**"[37]. فالملاحظ على هذه المقولة أن كلمة"**الرياضة** "غير واضحة ويمكن أن يحملها المتلقي على عدة وجوه،خصوصا المبتدئ الذي لا علم له بالتجربة الصوفية. لكن ابن عربي تفطن لذلك فأغلق الباب أمام حصول هذا التوهم لدى المتلقي،وسارع لتوضيح ذلك من خلال شرح شرط الرياضة بالإجابة عن الأسئلة التي يمكن أن تتبادر إلى ذهن المتلقي مثل:ما هي الرياضة ؟وكيف تكون؟وماذا يترتب على عدم توفرها عند السالك قبل الخلوة؟فكان ما أورده إجابة عن ذلك،ومن جهة أخرى فإنها قد جاءت كتعليل لفعل الأمر حتى يحقق القبول لدى المتلقي،ومن الأمثلة الأخرى للشرح قوله:"**الزم طريق المزاج، فإن المزاج إذا أفرط فيه اليبس أدى إلى خيالات وهذيان طويلا** "[38]. وفي قوله أيضا: "**لا يتوهم أن معارج الأولياء على معارج الأنبياء،ليس الأمر كذلك لأن المعارج تقتضي أمورا لو اشتركا فيها بحكم العروج عليها لكان الولي ما للنبي وليس الأمر على هذا عندنا** "[39]. ولا يفهم مما سبق أن الشرح يضطلع بوظيفة التوضيح والإفهام فحسب بل،إنه يضطلع بوظيفة إقناعية لحمل المتلقي على الإقتناع بالأفكار والمقولات المعروضة عليه .

إضافة لذلك فإن التركيب الشرطي يقوم كذلك على هذا الأساس التعليلي بحكم أن جملة الجواب تمثل نتيجة لمقدمة سابقة عنها تكون كامنة في جملة الشرط،كما أن توالي أسلوب الشرط في رسالة الأنوار خاصة في مرحلة الوقفة،فإنه كان "مدعاة لتوليد حجج جديدة ذات صلة بالحجة الأولى بحيث تكون النتيجة الأولى مقدمة للنتيجة الثانية وهكذا دواليك ...[40]. ويظهر ذلك

في تكرار عبارة"**فإن لم تقف مع هذا رفع لك...** "حوالي 18مرة، فتكرار هذه العبارة عقب كل تجل تعكس توالد للحجج، وذلك أن عدم الاشتغال بالصورة الأولى المتجلية يكون مدعاة لمشاهدة الصورة الثانية، وعدم الوقوف على الصورة الثانية يكون سببا لمشاهدة الصورة الثالثة ... وهكذا إلى أن تتم مشاهدة كل الصور المتجلية في مرحلة الوقفة.

وهناك مظهر آخر تتجلى فيه آلية الشرح،وهو **التذييل** الذي يعرفه البلاغيون بأنه"إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه،ويتوكد عند من فهمه... فإذا تكررت الألفاظ على المعنى الواحد تأكد عند الذهن اللقن،وصح للكليل البليد"[41]. ويظهر ذلك في قوله:"**واعلم إن الأمور الوضعية إذا سلك عليها الإنسان أقام بها ولم تكن له همة متعلقة بأمر وراءها إلا الجنة خاصة،فذلك هو العالم صاحب الماء والمحراب كما أن الهمة لوتعلقت بما وراء العبادات من غير الاستعداد بها لم ينكشف له شيء، ولا نفعت همته، بل صاحبها أشبه بمريض سقطت قواه بالكلية وعند الرادة والهمة الحركة والآلة معطلة، فهل يصل بهمته إلى مطلوبه،فلا بد من الاستعداد على الكمال بالهمة وغيرها، فإذا وصل إلى عين الحقيقة امتحقت همته...**"[42].

فتوالي الجمل في هذه الفقرة كلها تدور حول معنى واحد هو أهمية الهمة للوصول إلى المطلوب، وهو الوصل من لدن الله سبحانه وتعالى، وإن اعتماد هذه الآلية في الخطاب كما يقول العسكري"لأن المعنى يزداد به انشراحا والمقصد به اتضاحا "[43]. ومن ثم حمل المتلقي على الإقتناع بعد أن يتضح له المقصد،ويتمكن المعنى من نفسه .

2-البعد الحجاجي للإشاريات في رسالة الأنوار:

تمتلك الإشاريات وظيفتها التداولية من حيث اهتمامها المباشر بالعلاقة بين تركيب اللغات والسياق الذي تستخدم فيه،أي أنها ذات ارتباط مباشر بالعملية التبليغية والخطاب[44]،ولجلاء وظيفتها التداولية في خطاب ابن عربي(في هذه الرسالة)وجب تحديد المرجع الذي تحيل عليه،وكذا الدور الذي تلعبه لضمان تحقيق الإطار التداولي للخطاب حيث"تتحول بعض الأدوات الإشارية في السياق الاجتماعي مثل الضمائر وغيرها من وظيفتها الدلالية للدلالة على المرجع،إلى وظيفتها التداولية بانعكاسها مؤشرا على قصد المتكلم، لأن الضمائر

الشخصية بمثابة خدم اللغة المتواضعين، حيث يمكن لنا أن نطوعهم للخدمة في إنجاز الوظائف الرمزية ذات المستوى الرفيع[45]. وقد كان للإشاريات الشخصية (الأنا،الأنت،النحن)دور مهم في تجلية قصد ابن عربي من جهة، وفي تأثير الخطاب على المتلقي من جهة ثانية .

<u>2-1 (الأنا /الأنت):</u> وجه ابن عربي خطابه في مطلع رسالته باستعمال ضمير المتكلم في قوله: "أجبت،أبينه"[46]،حيث تبرز الذات المتكلمة في حوار مع المتلقي، ذلك أنه بمجرد تلفظه باستعمال ضمير المتكلم يكون "قد وضع أمامه وبطريقة آلية شخصا يقابله هو الأنت[47]،يسعى لخلق علاقة حميمية معه بحكم الاشتراك في الاهتمامات،حيث تتجسد درجة قرب المتلقي منه بصفة خاصة في وصفه بـ (الصفي الحميم، الأخ الكريم)[48]. وتزداد درجة القرب والألفة بتوجيه النصائح باستعمال ضمير المخاطب المفرد (الأنت) المتجسد في فعل الأمر والنهي على الخصوص مثل قوله:**"وفقك الله، ينبغ أن تعرف، فاعلم أن، الله الله الله لا تزيد عليه شيئا،واشتغل بالذكر،فإن لم تقف مع هذا رفع عنك ... الخ"**[49]. فاستعمال ابن عربي لضمير المخاطب المفرد يشير"تداوليا إلى أن المشاركين في الخطاب يعتبرون أنفسهم ذوي علاقة حميمية من الناحية الاجتماعية [50]،فرغم أن ابن عربي كان يعلو المتلقي درجة ويمتلك سلطة أقوى منه، باعتباره الشيخ العارف الذي عاش التجربة الصوفية بكل وجوهها، ويريد أن يسلك مريدا يرغب في السلوك إلى الحضرة الإلهية، إلا أنه قد ظهر من خلال استعماله لهذين الضميرين وكأنه في درجة واحدة مع المتلقي،وقد كان سلوكه لهذه الإستراتيجية بهدف استمالة المتلقي وضمان إقباله على الرسالة والعمل بها.

<u>2-2 ضمير (النحن):</u>شكل الضمير المتصل (نا) في رسالة الأنوار بديلا للضمير نحن في قوله:"**ما يتعين علينا،لسنا نحتاج، أوردنا،عندنا،السادة منا...**"[51]. والضمير(**نحن**)ليس مضاعفة لمواضع متشابهة بل هو جمع ضمير "أنا"إلى "لا أنا"وهذه الصيغة تشكل جمعا جديدا من نمط خاص تكون فيه عناصر المجموعة غير متجانسة،واللا أنا يحتوي على الكل ما عدا "أنا"[52]. وفي رسالة الأنوار فإن ضمير (النحن) يظهر كما يلي:

نحن = (أنا) +(اللا أنا) ⟸ أنا(ابن عربي)+اللا أنا(شيوخ الصوفية)

فـ"اللاأنا "الذين أشركهم ابن عربي في عرض أفكاره هم سادة الصوفية كما عبر عن ذلك ابن عربي في قوله:

-"فإن السادة منا أنفوا من ذلك ... "[53].

-"وهؤلاء هم الصوفية وهم أصحاب الأحوال بالإضافة إلى السادة منا "[54].

-"فنحن الأولياء شهداء على أتباعهم ونصرف الهمة في الخلوة للوراثة الكلية المحمدية"[55].

كما يأتي استعمال ضمير الجماعة المتكلمة في رسالة ابن عربي لاستعادة سلطته على الخطاب جزئيا، بعد أن كان قد تنازل عنها في البداية خلال تلفظه بضمير المتكلم المفرد، وذلك لغرض تواصلي (سبق تبيينه)، وعن استعمال ضمائر الأنا والنحن في الكتابة يقول أبو هلال العسكري أيضا:"... وبين من تكتب إليه أنا أفعل كذا... وبين من تكتب إليه نحن نفعل كذا ... فأنا من كلام الإخوان والأشباه ... ونحن من كلام الملوك"[56]. فدور الضمير نحن هو إكساب الخطاب أكثر مصداقية وسلطة حتى ينال حظه من القبول، فابن عربي لا ينقل تجربته الصوفية فحسب، بل هو ينقل للمتلقي تجربة يشترك فيها كل الصوفية بصفة عامة . حيث لا يتم تسجيل الاختلاف بينها إلا ضمن الصور المشاهدة واللغة المعبر بها، أما شروط التجربة وهدفها فتبقى مشتركة بين كل الصوفية .

3- الأفعال الكلامية في رسالة الأنوار

إن النص الأدبي مهما كان طوله فإنه يؤدي فعلا كلاميا واحدا،يسمى بتعبير (فان دايك) فعل الكلام الأكبر أو الجامع (**Le macro-acte du parole**)الذي تشكله سلسلة من الأفعال الكلامية الجزئية [57]. وفي رسالة الأنوار فإن إمكانية رصد الأفعال الكلامية تكون من خلال أساليب الخبر والإنشاء [58]،والقيمة التداولية لهذه الأساليب تكمن في أن البلاغيين قد فرقوا بينها انطلاقا من علاقتها بالواقع، وبالنظر إلى مقياس الصدق والكذب الذي يبحث في مدى مطابقة الكلام للواقع الخارجي أو انتفائها[59]،ومن هذا المنطلق فنحن لا ننظر للأساليب الخبرية والإنشائية من حيث كونها"تمثيلا للعالم بل هي إنجاز لأفعال[60]. ذلك أن ابن عربي لم يستعملها لنقل تجربته الصوفية لمتلقي خطابه فحسب، بل لأجل حمل المتلقي على الاتصال بالله تعالى من خلال ممارسة تجربة روحية خاصة عن طريق إتباع شيخ عارف،ولتحقق إنجازية هذه

الأفعال وجب توفرها على شروط النجاح التي تكلم عنها سيرل[61] ولا يشترط توفرها كلها قبل التلفظ بالخطاب لأن مجرد "تلفظ المتكلم بالفعل يستلزم ذلك أن الشروط كلها قد توفرت ولو في ذهنه [62].

والفعل الكلامي الأكبر الذي أدته رسالة الأنوار هو فعل"الإرشاد والتوجه"المنبثق عن تضافر مجموعة من الأساليب مثل الأمر والنهي والتقرير والإثبات والنفي والنداء... الخ.

3-1-<u>الأسلوب الخبري:</u> عرف بأنه"الخطاب التواصلي المكتمل إفاديا الذي يريد المتكلم من نسبته الكلامية أن تطابق نسبته الخارجية "[63]. وهو يقابل الفعل التقريري بمصطلحات سيرل،وقد استعمل ابن عربي هذا الأسلوب لتقديم مجموعة والخبرات والشروط لحصول الاتصال بالله وذلك في قوله:

-**"ومع أن طريق الحق واحدة، فإنه تختلف وجوهه باختلاف أحوال سالكيه"[64].**

-**"فإن كان وهمك حاكما عليك، فلا سبيل للخلوة إلا على يدي شيخ عارف مميز...** "[65].

-**"وما من مقام يكشف لك عنه إلا وهو يقابلك بالتعزيز والتوقير والتعظيم، ويعرف لك عن مقامه ومرتبته من الحضرة الإلهية ويعشقك بذاته "[66].**

-"وغاية السالك مناسبة للطريقة التي عليها سلك، فمنهم من يناجي بلغته **ومنهم من يناجي بغير لغته"[67].**

فكل هذه الأمثلة لا يعدو فيها ابن عربي نقل من الخبرات حول التجربة الصوفية، ومن جهة أخرى فإننا نلمس في الرسالة ورود بعض الأساليب الخبرية المؤكدة كقوله مثلا:

-**"فقد يكون مطلب الروحانية شريفا ولا يساعده المزاج"[68].**

-**" ثم إن الله تعالى يعرض عليك مراتب المملكة ابتلا،فإن رتب لك العرض فإنك ستكشف أولا ...** "[69].

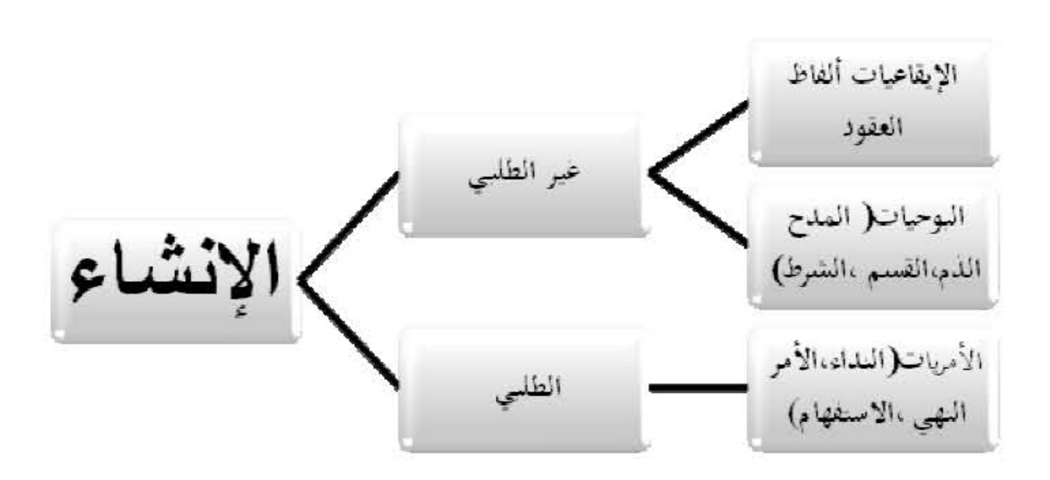
فالمؤكدات التي دعمت هذه الأساليب الخبرية السابقة مثل **"إن،قد"** لم ترد باعتبارها ضربا من الزخرف الخارجي،وإنما هي تشكيل لغوي وظيفي بأسلوب جمالي بديع[70]غرضه حمل المتلقي على تصديق ما يرد من أخبار،خاصة تلك المتعلقة بالصور والمشاهدة،وتأتي أهمية هذه الأخبار كونها تصدر عن شيخ عارف قد عاش التجربة الصوفية بكل مشاهداتها وتجلياتها.

3-2-الأسلوب الإنشائي: عرف بأنه "الخطاب التواصلي المكتمل إفاديا الذي يريد المتكلم من نسبته الكلامية أن توجد نسبته الخارجية[71]. وينقسم إلى نوعيين هما:

-**الإنشاء الطلبي:** وهو الكلام الذي يستدعي مطلوبا للتحقق مثل: النداء،والاستفهام، الأمر،النهي، ... الخ

- **الإنشاء غير الطلبي:** وهو الكلام الذي لا يستدعي مطلوبا للتحقق مثل: القسم، الشرط، التعجب، المدح والذم،ألفاظ العقود... الخ[72].

والأسلوب الإنشائي بنوعيه يقابل في نظرية الأفعال الكلامية ما يطلق عليه"سيرل"الأمريات والبوحيات والإيقاعيات التي يمكن توضيحها في المخطط التالي:



وفي رسالة الأنوار فإن ابن عربي قد استعمل الإنشاء بنوعيه، ويظهر ذلك في الأساليب التالية مثل: النداء، الأمر، النهي، الشرط،... الخ،في توجيه المتلقي وهي كما يلي:

3-2-**1-أسلوب النداء:** افتتح ابن عربي خطابه بأسلوب النداء الذي تنتمي إلى الأمريات وذلك في قوله:

-**"أجبت سؤالك أيها الولي الكريم والصفي الحميم... "**[73].

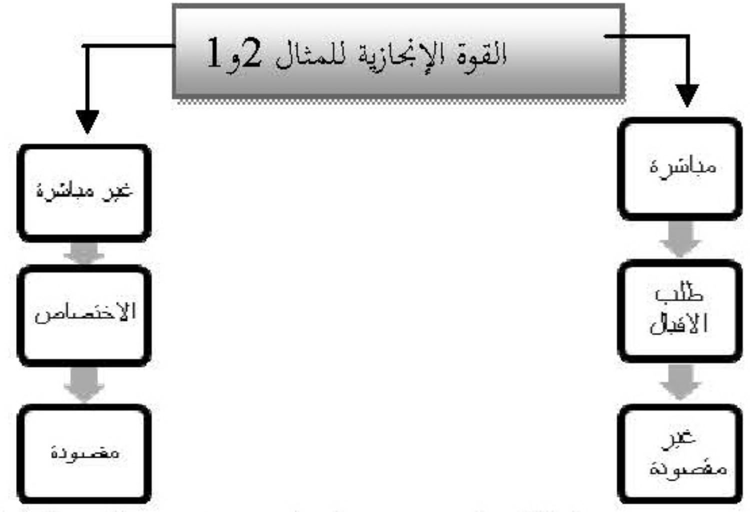
-**"فاعلم أيها الأخ الكريم... "**[74].

إن النداء ليس وسيلة تواصلية فحسب، وإنما قد يكون للتعبير عن المشاعر والأفكار[75]. ذلك أنه قد يخرج النداء عن غرضه الحقيقي أي الفعل الكلامي المباشر إلى أغراض بلاغية تستفاد من السياق، ويسمى حينئذ فعل كلامي

غير مباشر . وفي المثالين السابقين (1)، (2) فإن النداء يحتوي على قوتين إنجازيتين:

أولا: قوة إنجازية مباشرة تفيد طلب إقبال المنادى وهي غير مقصودة .

ثانيا: قوة إنجازية غير مباشرة تستفاد من السياق وهي المقصودة، تفيد الاختصاص "الذي أجري على حرف النداء المحذوف، حيث جرد النداء من طلب الإقبال، وخصص مدلوله بما نسب إليه من صفات "[76]. مثل: [**الولي الكريم، الصفي الحميم، الأخ الكريم**]،ويمكن تمثيل القوتين الإنجازيتين المتضمنتين في المثالين السابقتين في المخطط التالي:



وقد استعمل ابن عربي هذا الأسلوب من أجل توضيح الفئة الخاصة الي ينتمي إليها متلقي خطابه حيث اختص بخطابه من يطلب الولاية عند الله عز وجل، ولا من يطلب الدنيا.

3-2-2-**أسلوب الأمر:**يعرف بأنه "طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام [77]. وهو بهذا المفهوم ينتمي إلى صنف الأمريات حسب سيرل،والي تقتضي حصول المتكلم بواسطتها على قيام المستمع بشيء ما، ويشترط في محتواها القضوي أن يكون دالا على الأمر دوما[78]، وبعد رصد أسلوب الأمر في رسالة الأنوار ألفينا أنه قد جاء بصيغ متعددة منها فعل الأمر(افعل)وصيغة المضارع المقترن باللام، ومنها ما يأتي بصيغة ألفاظ العقود مثل "**ينبغي، يجب**"ونستشف ذلك في قوله:

- "احذر أن تقول ماذا"[79].
- "**فقل سبحان الله أنت بالله واحفظ صورة ما رأيت واله عنها واشتغل بالذكر دائما** "[80].
- "واشتغل بالذكر حتى يتجلى لك مذكورك"[81].

-"وليجتهد أن يكون وقته نفسه "[82].

-"وليحذر من التعشق به"[83].

-"ينبغي لك أن تعرف ما يريده الحق منك في ذلك الموطن"[84].

فالملاحظ على أسلوب الأمر في الأمثلة السابقة أنها لم تستعمل على سبيل إلزام المتلقي القيام بفعل ما، وإنما كان الهدف من وراء هذا الأسلوب غرض آخر لا يستفاد إلا من السياق الذي يكنفها. وفحوى هذا الغرض هو توجيه ونصح السالك وإرشاده للسلوك إلى الحضرة الإلهية بنجاح. كما أنه يمكن حمل أسلوب الأمر في مواضع أخرى من الرسالة على محمل الأفعال الإخبارية، أي أنها قد خرجت من تحت إطارها التصنيفي الطبيعي للصيغة إلى مجال طارئ لا تقوله العبارة، وإنما نقف عليه في أحد وجوه التأويل، إنه انتقال الدلالة من طلب القيام بالفعل إلى الإخبار في قوله مثلا:

-"فاعلم أن الناس مذ خلقهم الله تعالى والمكلفين وأخرجهم من العدم إلى الوجود لم يزالوا مسافرين"[85].

-"واعلم أن النبوة والولاية تشتركان في ثلاثة أشياء"[86].

-"واعلم أن كل ولي لله تعالى فإنه يأخذ بوساطة روحانية نبيه الذي على شريعته ومن ذلك المقام يشهد... "[87].

-"اعلم أن محمدا عليه الصلاة والسلام هو الذي أعطى جميع الأنبياء والرسل **مقاماتهم في جميع الأرواح حتى يبعث بجسمه صلى الله عليه وسلم "[88].**

-"واعلم أن الحكيم الكامل المحقق المتمكن هو الذي يعامل كل خال ووقت بما يليق به... "[89].

إن الانحراف اللغوي في إقامة الإنشاء مقام الخبر في الأمثلة السابقة، عكس عناية ابن عربي واهتمامه بأمر المتلقي حتى يعلم هذه الأخبار التي من شأنها إنجاح ممارسته للتجربة الصوفية.

3-2-3-<u>أسلوب النهي:</u> يعرف بأنه "طلب الكف عن شيء ما على جهة الاستعلاء من الأعلى إلى الأدنى على وجه الإلزام والإيجاب[90]. وللنهي صيغة واحدة هي الفعل المضارع المتصل باللام الناهية، ونستشف أسلوب النهي في رسالة الأنوار في قوله:

-" لا يصح لك ذلك وفي قلبك ربانية لغيره... "[91].

-"لا تطلب منه في خلوتك سواه، ولا تعلق الهمة بغيره، ولو عرض عليك كل ما في الكون فخذه بأدب، ولا تقف عنده وصمم على طلبك فإنه يبتليك "[92].

-"لا تدهش فسترى صورتك بينهم ومنها تعرف وقتك الذي أنت فيه "[93].

فقصد ابن عربي من هذه النواهي لم يكن إلزام المتلقي ترك هذا الفعل على وجه الإلزام، وإنما كان قصده هو التوجيه والإرشاد حتى يتجنب كل ما يمكن أن يعيق مسيرة سلوكه وحصوله على الولاية، وبعبارة أخرى فإن ابن عربي لم يستعمل النهي على غرضه الأصلي الذي دلت عليه الصيغة،وإنما بمعنى مجازي يفهم من السياق. وهنا تكمن جمالية كل من الأمر والنهي في رسالة الأنوار.

3-2-**4**-<u>أسلوب الشرط:</u> هو أسلوب إنشائي غير طلبي ينتمي إلى صنف البوحيات التي تعد فيها "وجهة الإنجاز تعبير عن الحالة السيكولوجية المخصصة [94]،وقد اجتمع الأسلوب الخبري مع الإنشائي في هذا الأسلوب بغرض توجيه والنصح، ومن أمثلة هذا الأسلوب في رسالة الأنوار قوله:

-"فإذا كان وهمك تحت سلطانك فخذ الخلوة ولا تبال "[95].

-"وإذا لهيت عنه واشتغلت بالذكر انتقلت من الكشف الحسي إلى الكشف الخيالي "[96].

-"وإذا شهدت في هؤلاء تنوعات أذكارهم فهو الكشف الصحيح "[97].

-"فإذا لم تقف مع هذا رفع عنك ورفعت لك ... " [98](تكررت 18 مرة).

قد اعتمد ابن عربي على هذا الأسلوب حينما كان بصدد تقديم مجموعة من النصائح حول مراحل التجربة الصوفية، وبيان جوانبها وإلقاء الضوء على الصلات بين الأمور. ذلك أن أسلوب"الشرط ينطوي على معنى ذي طبيعة ثنائية مزدوجة،إذ يكون أحد طرفيه سبب في الآخر،ولا يفهم هذا الآخر إلا بوصفه نتيجة منطقية مترتبة على الأول فلا يحدث إلا به[99]،ومن أمثلة ذلك قوله:**"فإن لم تقف مع هذا كله رفع لك عن مراتب العلوم النظرية والأفكار السليمة وصور المغاليط التي تطرأ على الأفهام... "[100].** يريد ابن عربي من هذا أن السالك إذا لم يقف مع الصور التي تتجلى له واشتغل عنها بالذكر واصل السلوك،ورفعت عنه هذه الصور المشاهدة،وتجلت له صور أخرى وهكذا دواليك ... الخ. حتى تكتمل مرحلة الوقفة. إضافة إلى أن أسلوب الشرط من الجانب الصوتي يكسب الخطاب طبيعة تأثيرية وتنغيمية .

وبعد عرض الأفعال الجزئية التي احتوى عليها الخطاب نلاحظ أن ابن عربي قد زاوج بين الأسلوبين الخبري والإنشائي دون المبالغة في استعمال أحدهما على الآخر،قصد إبعاد الملل والسأم على القارئ، ودفعه إلى تقبل الأخبار والتوجيهات، وتحقق القصد الكلي من الخطاب وهو **"التوجيه والإرشاد"**.

4- المؤكدات: هي تلك المتعلقة "بتأكيد الجملة الخبرية بحيث تكون دلالة هذه المؤكدات مرتبطة بقصدية المتكلم ومراعاة المقام والحال الذي يلفها "[101].

وهذه المؤكدات هي:

أولا: "قد" تكررت في عدة مواضع منها:

-**"فقد يكون مطلب الروحانية شريفا ولا يساعده المزاج"**[102].

-**"فقد حصلت ما كان ينبغي لك أن تؤخره لموطنه وهو الدار الآخرة التي عمل فيها "**[103].

-"قد **يرث الواحد منهم** موسى عليه السلام، ولكن من النور المحمدي لا من **النور الموسوي** "[104].

- **ثانيا:** "**إن وأن** " في قوله:

-"**كما أن الهمة لو تعلقت بما وراء العبادات من غير الاستعداد لها لم ينكشف له شيء ولا نفعت همته** "[105].

-"**فإن السادة منا أنفوا من ذلك لما فيه من تضييع الوقت ونقص المرتبة** ومعاملة الموطن بما يليق "[106].

ثالثا: ضمير الفصل في قوله:

-"**وهؤلاء هم الصوفية هم أصحاب الحال بالإضافة إلى السادة منا ...** "[107].

-"**وهذا هو العارف عندنا، فهو الراجع لتكميل نفسه من غير الطريق الذي** سلك عليه ومقيم "[108].

-"**اعلم أن الحكيم الكامل المحقق المتمكن هو الذي يعامل كل حال ووقت بما يليق ولا يخلط** "[109].

هذه أهم المؤكدات الواردة في الرسالة التي لم يأت استعمالها من قبل ابن عربي باعتبارها مجرد دلالات ومضامين لغوية،وإنما كانت فوق ذلك أفعالا كلامية ترمي إلى صناعة أفعال بالكلمات،من شأنها التأثير في المتلقي بحمله على فعل أو ترك أو دعوته إلى ذلك أو تقرير حكم من الأحكام، أو تأكيده أو نفيه ... الخ[110].

<u>5-المحسنات البديعية:</u> لم يكن لها"دور تزييني في الخطاب، وإنما هي تقوم فوق ذلك بدور حجاجي هدفه الإقناع، والبلوغ بالأثر مبلغه الأبعد "[111]،وذلك من خلال الطباق في قوله:

-"الأجسام تنشر على صورة أعمالها من <u>الحسن والقبح</u> ... "[112].

-"وما ينبغي أن يكون عليه المتلقي من الاستعدادات وأدب <u>الأخذ والعطاء</u>، <u>والقبض والبسط</u>، وكيف يحفظ القلب من الهلاك المحرق"[113].

-"الفرق بين <u>الوهم والعلم</u> "و"ثم إذا لهيت عنه واشتغلت بالذكر انتقلت من <u>الكشف الحسي إلى الكشف الخيالي</u> "[114].

فقد كان للطباق في الرسالة دور هام في زيادة الكلام رونقا وحسنا، إضافة إلى إيضاح دلالته وتقريبه للفهم، وذلك أن ذكر الكلمة وضدها يزيد في وضوحها. كما أن ابن عربي قد زاوج في كثير من حججه بين أساليب الإمتاع وأساليب الإقناع فكانت إذ ذاك أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب وتوجيه سلوكه [115]. وبذلك كانت المحسنات البديعية في رسالة الأنوار قد جمعت بين أسلوبي الإمتاع والإقناع.

الخلاصة:

وفي الأخير فإن أهم النتائج الي توصلت إليها هذه الدراسة هي:

-كفاية الإجراءات التداولية لتحليل النصوص الأدبية،وذلك لأنها استطاعت الإجابة عن عديد الأسئلة الي عجزت المقاربات الأدبية السابقة الإجابة عنها.

-رسالة الأنوار لابن عربي تنتمي إلى الخطاب الصوفي، وقد تناولت مجموعة من التوجيهات والنصائح الصادرة عن شيخ واصل وعارف يمكنه أن يسلك مريدا يطلب السلوك إلى الحضرة الإلهية.

- أقام ابن عربي تواصله مع متلقي خطابه من خلال استعماله لاستراتيجيات حوارية كشف عنها باستعماله للنداء،وضمير المخاطب المتصل بالأمر والنهي، ... الخ .

-لعبت الإشاريات(ضمير الأنا،الأنت،النحن)دورا مهما في تجلية قصد ابن عربي،وفي تأثير الخطاب على المتلقي من جهة أخرى .

-زخرت رسالة الأنوار بأفعال كلامية جزئية متعددة مثل:النداء، والأمر، والنهي، والتقرير، والشرط ساهمت كلها في تشكيل فعل كلامي أكبر هو"**الإرشاد والتوجيه**".

-تولدت عن الإستراتجية الحوارية الي اعتمدها ابن عربي إستراتجية أخرى لا تقل أهمية عنها هي الإستراتجية الإقناعية،وقد تجسدت من خلال عدة آليات منها:الشرح الذي ساد أغلب الرسالة (أتى به ابن عربي بعد كل تجل صورة أو مقام من مقامات السلوك)،إضافة لآلية التوكيد (باستعمال أن وإن وقد وضمير الفصل)،وكذا المحسنات البديعية الي امتزجت فيها آلية الإقناع مع آلية الإمتاع .

- استجابة النص الصوفي كغيره من النصوص الأدبية الأخرى للإجراءات التداولية .

الهوامش:

[1]-المرجع نفسه،ص169 .

[2]-آرمينيكو (فرانسواز)، المقاربة التداولية، تر:سعيد علوش، مركز الإنماء القومي،بيروت،لبنان، (دت)،ص5 (مقدمة المترجم) .

[3]-العزاوي(أبوبكر)، الحجاج في اللغة، مقالة منشورة عل الموقع الالكتروني:
http://www. Fikrwanakd. aljabriabed. net

[4]-جميل (عبد المجيد)، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة، مصر،(2000)، ص138 .

[5]-الشهري(عبد الهادي بن ظافر)، استراتيجيات الخطاب-مقاربة لغوية تداولية-،دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1،بيروت، لبنان، (2004)، ص365،366 .

[6]- ينظر:فضل(صلاح)، بلاغة الخطاب وعلم النص،الشركة المصرية للنشر لونجمان،ط1،(1996)، ص124 .

[7]-بليث(هنريش)، البلاغة والأسلوبية(نحو منهج سيميائي لتحليل النصوص)، تر:محمد العمري،أفريقيا الشرق،المغرب،(1999)، ص46 .

[8]-صحراوي(مسعود)، التداولية عند العلماء العرب،دار الطليعة، ط1،بيروت، لبنان، (2005)، ص26 .

[9]- فضل(صلاح)، بلاغة الخطاب وعلم النص،ص6 .

[10]- بلعلى(آمنة)، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر، (2002)، ص6 .

[11] -الشهري،استراتيجيات الخطاب،ص39 .

[12] Catherine kerbrat Oreichioni,Les actes de langage dans le discours,Nathan,Paris,(2001),p159.

[13]-ينظر:عبد المطلب (محمد)،البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية للنشر لونجمان،ط1، مصر، (1994)،ص307 .

[14]- ينظر:بالنثيا(آنخل جنثالث)،تاريخ الفكر الأندلسي، تر:حسين مؤنس،مكتبة النهضة المصرية،ط1،(1955)، ص371 وما بعدها

[15]-ابن عربي مولد لغة جديدة، دندرة للطباعة والنشر،ط1،(1411 هـ، 1991)،ص8 .

[16]- هكذا تكلم ابن عربي، المركز الثقافي العربي، ط2،الدار البيضاء، المغرب، (2004)، ص103 .

[17] -المرجع نفسه،ص52 .

[18]-ابن عربي، رسالة الأنوار،ضمن كتابه رسائل ابن عربي،تح:محمد عزت،المكتبة التوفيقية،القاهرة، مصر،د. ت،ص160 .

[19]- الجاحظ،البيان والتبيين، وضع حواشيه: موفق شهاب الدين، ج1،دار الكتب العلمية،ط1،بيروت،لبنان، (1419هـ،1998)، ص100 .

[20]- ابن عربي، رسالة الأنوار،ص159 .

[21]- الحكيم سعاد،ابن عربي مولد لغة جديدة،ص7 .

[22]- ينظر: المرجع نفسه،ص46و53 .

[23]- ابن عربي،رسالة الأنوار،ص160 .

[24]- نفسه،ص161 .

[25]- نفسه،ص163.

[26]- نفسه،ص164 و165 .

[27]-نفسه،ص166 .

[28]- ينظر:بلعلى آمنة،تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص101 .

[29]-الحكيم سعاد،ابن عربي مولد لغة جديدة،ص48 .

[30]-المرجع نفسه،ص35.

[31]- ابن عربي، رسالة الأنوار،ص162و163 .

[32]-نفسه، ص164 .

[33]-نفسه،167 .

[34]- نفسه،ص168 .

[35]-نفسه،ص170 .

[36]-بلخير عمر،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية منشورات الاختلاف،ط1،(2003)، ص128 .

[37]- المصدر السابق نفسه،ص 162 .

[38]- نفسه،ص162 .

[39]- نفسه،ص168 .

[40]- الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص480 .

[41] -العسكري، الصناعتين، ص 413.

[42]- ابن عربي، رسالة الأنوار، ص170.

[43]- العسكري، الصناعتين، ص 413.

[44]-ينظر: بلخير(عمر)، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية،، ص68. الشهري،استراتيجيات الخطاب، ص82 .

[45]-ينظر: الشهري، استراتيجيات الخطاب،ص287و288 .

[46]-ابن عربي، رسالة الأنوار،ص159 .

[47]-بلخير عمر،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص72 .

[48]- المصدر السابق نفسه،ن،ص .

[49]- نفسه،ص159-164 .

[50]-الشهري،استراتيجيات الخطاب،ص277 .

[51]- المصدر السابق نفسه،ص160-161-167.

[52]-بلخير عمر،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص72 .

[53]-المصدر السابق نفسه،ص161 .

[54]-نفسه،ص167 .

[55]-نفسه،ص169 .

[56]- العسكري (أبو هلال)، الصناعتين(الكتابة والشعر)، دار الكتب العلمية، ط2،بيروت، لبنان،(1409هـ،1989)، ص172 .

[57]- ينظر: العبد(محمد)، النص والخطاب والاتصال،الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1،القاهرة، مصر، (1426 هـ،2005)، ص280 . وينظر أيضا: بلخير عمر،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص168 .

[58]- نظرية الخبر والإنشاء عند العرب تكافئ الأفعال الكلامية عند المعاصرين، ينظر في ذلك كتاب "التداولية عند العلماء العرب للدكتور مسعود صحراوي .

[59]-ينظر:بوجادي (خليفة)، في اللسانيات التداولية(مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم)،بيت الحكمة،ط1،الجزائر، (2009) . ص205 .

[60]-آرمينيكو(فرانسواز)، المقاربة التداولية، ص9 .

[61]- ينظر الشروط الاثنا عشر التي قدمها سيرل ضمن: المرجع السابق نفسه،ص63-66.

[62]- بلخير عمر،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص184 .

[63]-صحراوي،التداولية عند العلماء العرب، ص82 .

[64]-ابن عربي، رسالة الأنوار،ص159 .

[65]- نفسه،ص161-162.

[66]- نفسه، ص166.

[67]-نفسه،167 .
[68]- نفسه160 .
[69]-نفسه164
[70]-جمعة(حسين)،جمالية الخبر والإنشاء-دراسة بلاغية جمالية نقدية-،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(2005)، ص55 .
[71]-صحراوي، التداولية عند العلماء العرب،،ص82 .
[72]-ينظر:جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص100.
[73]- ابن عربي، رسالة الأنوار، ص159.
[74]- نفسه،ن. ص .
[75]- ينظر: جمعة،جمالية الخبر والإنشاء،ص177 .
[76]-المرجع السابق نفسه،ص209 .
[77]- نفسه،ص103 .
[78]- ينظر:آرمينيكو فرانسواز،المقاربة التداولية،ص66-67 .
[79]- ابن عربي،رسالة الأنوار،ص162 .
[80]-نفسه،ص163 .
[81]-نفسه،ن. ص.
[82]-نفسه،ص169 .
[83]-نفسه170 .
[84]-نفسه،160 .
[85]-نفسه،ن. ص.
[86]-نفسه،ص167.
[87]-نفسه،ن. ص.
[88]-نفسه،ص169 .
[89]- نفسه،ن . ص.
[90]-جمعة حسين،جمالية الخبر والإنشاء،ص120.
[91]-المصدر السابق نفسه،ص161.
[92]-نفسه،ص 163.
[93]-نفسه،ص 166 .
[94]- آرمينيكو،المقاربة التداولية، ص67 .
[95]-المصدر السابق نفسه، ص162 .
[96]-نفسه،ص163.
[97]- نفسه،ص164 .
[98]-نفسه،ص164-167 .

[99]-شلبي (طارق سعد)، دراسات في لغة النص،زهرة المدائن للنشر والتوزيع، (2000)، ص25 .

[100]- المصدر السابق نفسه،ص165 .

[101]- ينظر: جمعة حسين، جمالية الخبر والإنشاء، ص 84.

[102]- ابن عربي، رسالة الأنوار ص160.

[103]- نفسه، ص 161 .

[104]- نفسه، ص 168 .

[105]- نفسه، ص 170 .

[106]- نفسه، ص 161

[107]-نفسه، ص167.

[108]- نفسه، ن. ص.

[109]- نفسه، ص 169 .

[110]- ينظر:صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص 217.

[111]-الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص48 .

[112]- ابن عربي، رسالة الأنوار، ص 161 .

[113]- نفسه، ص 163 .

[114]- نفسه، ص 170 .

[115]- ينظر:طه(عبد الرحمن)،في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي، ط2،الدار البيضاء، (2000)، ص38 .

النص التراثي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة
رشيد بن مالك أنموذجا

أ.سحنين علي
جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي.

ملخص البحث:

تحاول هذه الدّراسة أن تسلّط الضوء على جانب مهم في التجربة النّقدية السيميائية للباحث "رشيد بن مالك"، وهو محاولة مقاربة الجانب التّطبيقي الإجرائي لهذا الخطاب على النص التراثي، وتتتبع تمفصلاته والكشف عن مدى فاعليته الإجرائية ومردوديته التحليلية من خلال العلاقة الّتي أقامها الباحث بين النّظريّة السّيميائيّة والنّصّ التراثي القديم ممثلا في نص النصيحة الّتي أسداها الفيلسوف الهندي "بيدبا" للملك "دبشليم"، ونصّ إغاثة الأمّة بكشف الغمّة أو تاريخ المجاعات في مصر "لتقيّ الدّين بن علي المقريزي".

***

تمهيد:

لقد أصبح إعمال النّظريّات النّقديّة الغربيّة الحديثة في الوسط النّقديّ العربيّ المعاصر ضرورة حتميّة وملحّة أملتها ظروف معيّنة وحساسيّات جديدة، حتّمت على النّقد أن يغيّر منطلقاته القديمة ويتجاوز تلك النّظرة السّلفويّة الماضويّة في قراءة الأعمال الأدبيّة وتحليلها. ولقد أثبتت الدّراسات جدارة هذه النّظريّات النّقديّة وتفوّقها في استنطاق النّصوص الأدبيّة والكشف عن خباياها ومكنوناتها وإضاءة الكثير من جوانبها الغامضة.

ومواكبة منه للوضع الثّقافيّ العام الّذي تشهده السّيرورة التّاريخية آثر النّاقد الجزائريّ الإفادة من هذه المناهج والنّظريّات النّقديّة النّصانيّة الغربيّة، رغبة منه في تجديد القراءة والوعي بالنّصّ الأدبيّ، ومسهما في الوقت ذاته في تحديث وعصرنة النّظريّة النّقديّة في بلادنا.

ومن بين طرق التّحديث والعصرنة الّتي سلكها النّاقد الجزائريّ في بلورة خطابه النّقديّ الجديد هو إعلان انفتاحه -بداية من ثمانينيات القرن العشرين- على النّظريّة السّيميائيّة الغربيّة وبالأخصّ النّظريّة السّيميائيّة الفرنسيّة ذات التوجّه الغريماسي، حيث أفاد من مقولات غريماس السّيميائيّة ونظريّاته المتعلّقة بتحليل النّصوص والخطابات السّرديّة.

في هذا الإطار تتنزل أعمال ودراسات الباحث "رشيد بن مالك" ضمن الجهود النقدية الجزائرية الميممة وجهتها شطر السيميائية السردية (اتجاه مدرسة باريس) بكثير من الاقتدار العلمي والمنهجي لاسيما تحكمه في المنهج ووضوح رؤيته النقدية، ولاشك أن هذه الأخيرة هي ما يميز تجربته النقدية ويشجّع على قراءة مشروعه السيميائي، فهو منذ دراساته الأولى قد أفصح بدقة عن مرجعيته وعن ولائه المنهجيّ الكامل للجهود السّيميائيّة الفرنسيّة والغريماسيّة تحديدا*، فلم يترك لنا -بخصوص ذلك- أي مجال للتساؤل أو التأويل أو الترجيح.

ولئن كان الباحث صريحا -في أكثر من موضع- وحريصا على دقته في اختيار المنهج، تجنبا للوقوع في فخ الانتقائية أو التلفيق، فلأنّه كان يروم استثمار مقولات النظرية السيميائية وإجراءاتها التحليليية من أجل التأسيس لمشروع نقديّ ضخم ونظريّة سيميائيّة لتحليل الخطابات السّرديّة وسبر أغوارها.

إننا ونحن نحاول الولوج إلى عالم النّص النّقدي السيميائي للباحث "رشيد بن مالك" نعي جيدا صعوبة المسلك ووعورة الدرب في حقل أقل ما يقال عنه أنه يتطلب إلماما واسعا بمستويات النّص الأدبيّ والنّص النّقديّ معا. إنّه حقل "نقد النّقد" المحفوف بالكثير من المزالق والمخاطر، والذي لا ندّعي في هذه المقالة –المتواضعة- ممارسته بمفهومه العلمي الدقيق، لذلك ندرجها ضمن ما اصطلح عليه"خطاب على خطاب" أو " كلام على كلام" أو "ميتا نقد"-إذا صح التعبير- ذلك لأنّها لا تعدو أن تكون توصيفا للمادة النّقدية وتحليلها.

ولعلّ ما يؤكّد خطورة الجوس في أعماق ومكنونات النصوص النّقدية قولة "أبي حيان التوحيدي" حينما سئل -في الليلة الخامسة والعشرين- من كتابه "الإمتاع والمؤانسة"- عن بعض القضايا المتعلقة بمراتب النثر والشعر، ومواطن الاختلاف بينهما، ووظيفة كلّ منهما فأجاب عن ذلك بقوله:" إنّ الكلام على الكلام صعب." وحين سئل لم؟ قال:" لأنّ الكلام عن الأمور المعتمد

فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متّسع، والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام، فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض، ولهذا شَقَّ النحو وأشبه النحوَ من المنطق وكذلك النثر والشعر وعلى ذلك." [1]

فالتوحيدي من خلال هذه المقولة كان يشعر بصعوبة "الكلام على الكلام"، ذلك لأن هذا الأخير له ميزة خاصة تكمن في عسر المخرج من ورائه بطائل، بحيث لا يمكن الوصول إلى النتائج التي تتغياها هذه العملية، فالمنتهى منه غير مطموع فيه ولا موصول إليه. [2]

وقد راود هذا الإحساس النّقاد في العصر الحديث أثناء حديثهم عن منهج "نقد النّقد". هذا ما يستشف من حديث "رونيه ويليك" و"أوستين وارين" عن الأدب والدراسات الأدبية في كتابهما "نظرية الأدب[3]"، ومن خلال-أيضا- كتاب "نقد النّقد وتنظير النقد العربي المعاصر" للباحث المغربي" محمد الدغمومي"[4]. وقد أشار "محمد سويرتي" في كتابه "النّقد البنيوي والنّص الرّوائي"إلى الصعوبات التي اعترضت بحثه، فأشار من ضمن ذلك إلى صعوبة إيجاد منهج ينسجم مع البنيات النقدية المتباينة: يقول" فما هو المنهج الذي يمكن أن يساعد على مواجهة هذا المتن النقدي المختلف البنيات؟ كيف يجب اقتحامه والدخول في حوارنقدي معه؟ كيف يتناول المنهج جميع عناصر البنية النقدية دون الوقوع في الفوضى والتكرار؟ كيف يجمع بين المنهج البنيوي والحوار النقدي؟"[5] إنها أسئلة حيرى وصعوبات منهجية يمكنها أن تعترض سبيل أي باحث في مجال "نقد النّقد"، وتطرح أكثر من تساؤل بخصوص طبيعة الأدوات المنهجية والمصطلحية التي تساعد على قراءة النصوص النقدية وتفكيكها.

تحاول هذه الدّراسة أن تسلّط الضوء على جانب مهم في التجربة النّقدية السيميائية للباحث "رشيد بن مالك"، وهو محاولة مقاربة الجانب التّطبيقي الإجرائي لهذا الخطاب على النص التراثي، وتتتبع تمفصلاته والكشف عن مدى فاعليته الإجرائية ومردوديته التحليلية من خلال العلاقة الّتي أقامها الباحث بين النّظريّة السّيميائيّة والنّصّ التراثي القديم ممثلا في نص النصيحة الّتي أسداها الفيلسوف الهندي "بيدبا" للملك "دبشليم"، ونصّ إغاثة الأمّة بكشف الغمّة أو تاريخ المجاعات في مصر "لتقيّ الدّين بن علي المقريزي".

<u>**1-مقاربة نصّ النصيحة من كتاب كليلة ودمنة:**</u>

حاول الباحث "رشيد بن مالك" أن يقيم علاقة مع النّصّ السّرديّ التّراثيّ القديم، فقدّم في كتابه (السّيميائيات السّرديّة) قراءة سيميائيّة لنصّ سرديّ تراثيّ من كتاب كليلة ودمنة لـ:"عبد الله بن المقفع" وبالتّحديد نصّ النّصيحة الّتي أسداها الفيلسوف الهندي "بيدبا" للملك "دبشليم"، مبرّرا اختياره لهذا النّصّ (النّصيحة) تحديدا بقوله: "إنّ هذا الاختيار صادر عن قناعتنا بأنّ حكايات كليلة ودمنة لا يمكن أن تفهم إلا إذا قرأنا قراءة معمّقة النّصيحة الّتي نعتبرها النّصّ/الإطار الّذي يغذّي دلاليا الحكايات. ومن ثمّ، فإنّ أيّ تأويل دلاليّ لهذا النّصّ السّرديّ المرويّ على لسان الحيوان، يخرج عن النّصّ/الإطار ومحاوره الدّلاليّة الكبرى، سيضلّل القارئ لاشكّ، وينقله إلى مواقع مهزوزة تفتقد إلى القواعد المؤسّسة الّتي ينهض عليها النّصّ في شموليته."[6]

وقد قسّم الباحث هذا النّصّ إلى ثلاثة محاور أو مقطوعات أساسيّة هي كالآتي:

-المقطوعة الأولى: تتحدّد زمنيا ومكانيا قبل ذهاب "بيدبا" إلى القصر.

-المقطوعة الثّانية: تتحدّد بانتقال "بيدبا" إلى القصر وإسدائه النّصيحة "للملك".

-المقطوعة الثّالثة: تبدأ بعد تبليغ "بيدبا" الرّسالة "للملك".

إنّ هذا التّقطيع الّذي أثبته الباحث على الرّغم من أنّه يبدو تقطيعا على الطّريقة التّقليديّة الّتي تقوم بتجزئة النّصّ الأدبيّ إلى أفكار أساسيّة وأخرى ثانويّة، دون أن تراعي ذلك التّداخل والتّعالق والتّكامل الموجود بين مفاصل النّصّ الأدبيّ والمؤسّس لبناه الدّلاليّة والجماليّة والثّقافيّة،[7] فإنّه سيعمل على تمكين القارئ من إدراك مجموع الحالات والتحوّلات النّاجّة عن سلسلة الأداءات والبرامج السّرديّة الّتي ينبني عليها نصّ النّصيحة للفيلسوف الهندي "بيدبا".

ومن أجل إدراك الحمولة الدّلاليّة لنصّ النّصيحة، وتوضيح الآلية الّتي يشتغل بها الخطاب الحجاجيّ في هذا النّصّ، عمد الباحث إلى دراسة البنيتين: البنية الخطابيّة والبنية الجداليّة، اللّتين ترتهنان في وجودهما إلى فعل تلفّظيّ قائم بين بيدبا (الأنا اللاّفظ) ودبشليم (الأنت الملفوظ له).[8]

<u>1.1-الاستراتيجيّة الخطابيّة في النّصّ (التّحريك):</u> تمثّل هذه الاستراتيجيّة المبنية على الجهاز التلفّظيّ في النّص نقطة انطلاق حقيقيّة بنى عليها الباحث "رشيد بن مالك" تحليلاته للنّسق السّيميائيّ العام الّذي يحكم نصّ النّصيحة لبيدبا. فبعد قراءته -الفيلسوف بيدبا- للبرنامج السّياسيّ للملك "دبشليم"،

ووقوفه على ممارساته السّلبيّة " للسّلطة الّتي تجسّدت عبر أفعال تنصهر في برنامج أساسيّ موجّه ضدّ الرعيّة وحقّها في الحياة...(طغى وبغى وتجبر وتكبر)"[9] سعى إلى تحريك الخاصّة من الرعيّة (تلاميذه) -باعتبارهم يمثّلون الطّبقة المثقّفة في المجتمع الهنديّ- ومحاولة إقناعهم بالحجّة والحكمة، فهو"رجل فيلسوف... فاضل، حكيم، يعرف بفضله، ويُرجَع في الأمور إلى قوله".[10]وقد كان هدفه في ذلك جعل "الملك دبشليم" يغيّر من طريقة تعامله مع الرعيّة وأسلوب ممارساته السّياسيّة.

ويمكن أن نمثّل لهذه الاستراتيجيّة الخطابيّة (التحريك) كالآتي:

اللاّفظ (بيدبا) ←———— الملفوظ له (دبشليم).

التّحريك

<u>2.1-البنية الجداليّة في النّصّ(المواجهة):</u> أمّا على مستوى البنية الجداليّة، فقد حاول النّاقد "رشيد بن مالك" أن يبيّن ذلك التّغيير الأساسيّ الّذي طرأ على مجرى الأحداث السّرديّة، بفعل قرار المواجهة (مواجهة الملك) الّذي اتّخذه الفيلسوف بيدبا بعد فشله في تعبئة وتحريك الفاعل الجماعي (التلاميذ)، موضّحا في ذات الصّدد مجموع العوامل المساعدة والمؤهّلات الّتي شكّلت "كفاءة الفيلسوف الّذي أسّس نفسه فاعلا في برنامج التّغيير في الوقت الّذي أدرك الشّرخ الموجود بين السّلطة والرعيّة."[11] كما حدّد النّاقد أيضا، العوامل المضادّة الّتي وقفت عائقا حقيقيا أمام تبليغ المعرفة للملك (دبشليم).

ويمكن أن نوضّح هذه المواجهة (الصّراع الفكري) على النّحو الآتي:

المرسل ←———— الموضوع ←———— المرسل إليه

- الفيلسوف الهندي -مواجهة الملك وتبليغه المعرفة في ممارسة السّلطة. -المجتمع.

بيدبا -رباط وصلي بين الحاكم والمحكومين. -الرّعيّة.

↑

المساعد ←———— الفاعل(الذّات) ←———— المعارض

-نصّ النّصيحة. - بيدبا -الملك(الطغيان،التجبّر،الظّلم)

-المعرفة والحكمة والذكاء والحيلة. -الخوف. - سرد وقائع الممارسة السّياسيّة الحسنة للملوك السّابقين.

- الخطاب الحجاجيّ.

انطلاقا ممّا سبق يمكن أن نشير إلى أنّ الباحث "رشيد بن مالك" على الرّغم من إدراكه للإطار التلفّظي لنصّ النّصيحة للفيلسوف الهندي "بيدبا"، وكيفيّة اشتغاله دلاليّا، إلا أنّنا نجده- من خلال تأويله لهذا النّص- يعمل على تجلية العلاقة بين "الملك" والرّعيّة في المجتمع الهنديّ، كما لو أنّها العلاقة نفسها الّتي تربط الحاكم بالمحكومين في المجتمع العربيّ الإسلاميّ، تاركا مهمّة الإسقاط والتّأويل هاته للقارئ الّذي يعمل على إثبات " القواسم المشتركة بين المجتمعين في إشكاليّة تسيير الفعل السّياسيّ."[12] ولذلك فإنّ تعامله مع النّظريّة السّيميائيّة لم يكن غاية في حدّ ذاتها، وإنّما جاء تعامله معها على أنّها وسيلة مسخّرة لفهم الإشكاليات الّتي يطرحها التّصدّي للمعنى المتخفّي وراء الممارسات الإنسانيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة الدّالة[13].

في النّهاية يمكن القول: إنّ ما يميّز هذه القراءة السّيميائيّة لنصّ النّصيحة للفيلسوف الهندي "بيدبا" هو أنّ الباحث "رشيد بن مالك" قد استطاع من خلال التزامه حدود النّصّ وبنيته الخطابيّة، وكذا اشتغاله على اللّغة، أن يدرك الإطار التلفّظي (بيدبا/ دبشليم) لهذا النّصّ، متوصّلا إلى تحديد العلاقة القائمة بين اللاّفظ (بيدبا) والملفوظ له (دبشليم)، وضبط الاستراتيجيّة الّتي سخّرها الأوّل لتحريك الثّاني وحمله على الانخراط في مشروعه.[14]

2- مقاربة نصّ إغاثة الأمّة بكشف الغمّة:

قدّم النّاقد "رشيد بن مالك" مشروع قراءة سيميائيّة في نصّ إغاثة الأمّة بكشف الغمّة أو تاريخ المجاعات في مصر "لتقيّ الدّين بن علي المقريزي"، حيث سعى من خلال ذلك إلى إقامة علاقة مع النّص التّراثيّ العربيّ القديم بهدف تجديد الوعي به وتحريكه وإعادة قراءته قراءة جديدة تتفحّص مستوياته اللّغويّة والدّلاليّة من منظور سيميائيّ.

إنّ الاقتراب المنهجيّ من هذا النّصّ التّراثيّ يطرح -كما يقول الباحث "رشيد بن مالك"-إشكاليتين، تتعلّق الأولى بقلّة الدّراسات العربيّة المهتمّة بالخطاب السّياسيّ والخطابات في العلوم الاجتماعيّة بصفة عامة انطلاقا من توجّه سيميائيّ، أمّا الإشكاليّة الثّانية فتخصّ مشروعيّة مقاربة نصّ تراثيّ وفق أدوات منهجيّة حديثة قد تبدو غريبة عنه كل الغرابة.[15]

ولتفادي هذه الإشكاليّة-إشكاليّة قراءة التّراث-التزم الباحث بخطّة منهجيّة واضحة ومضبوطة "تنطلق في البداية من القراءة المتأمّلة للنّصّ بالاشتغال

على المعاجم العربيّة الّتي ارتهن إليها خطاب المقريزي وضبط المسارات الدّلاليّة للوحدات المعجميّة الموضوعة قيد التّحليل".[16]

وقد حاول الباحث "رشيد بن مالك" -أثناء ذلك- حصر المستويات الدّلاليّة وضبط إطارين أساسيين في النّصّ:

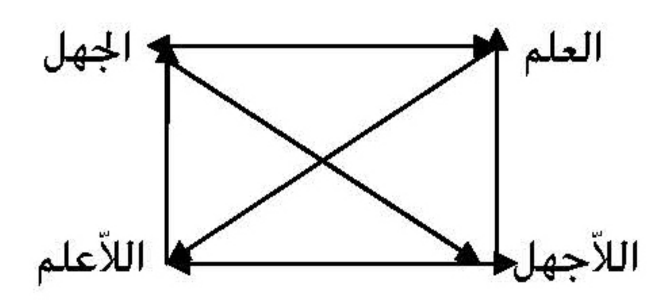
ففي الإطار الأوّل توصّل الباحث إلى إدراك البعد التلفّظي في النّصّ بضبط الهيئة اللاّفظة (المقريزي) ومقاصدها في مقاربة ظاهرة المجاعات في مصر اقتصاديا وسياسيا، مرتكزا في هذا التّحليل على الملفوظ الأساسيّ في النّصّ. يقول "المقريزي": "من تأمّل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوّله إلى غايته، علم أنّ ما بالناس سوى سوء تدبير الزّعماء والحكام وغفلتهم عن النّظر في مصالح العباد".[17]

إنّ محاولة الباحث إدراك الهيئة اللاّفظة في النّصّ بتحديد طرفي الخطاب فيها (الأنا: المقريزي / و / الأنت: الزّعماء والحكام)، وطبيعة العلاقة التّواصليّة بينهما، قد مكّنه من إدراك الآليات الّتي تحتكم إليها السّلطة في تسييرها للفعل السّياسيّ، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فقد توصّل إلى ضبط برنامج الرّعيّة الأساس الّذي يهدف من خلاله "المقريزي" إلى تحريك متلقّي الرّسالة أو الخطاب بهدف تأسيسه فاعلا منفّذا في برنامج تتحدّد غايته في التّحرّر من السّلطة السّياسيّة القمعيّة وتحقيق قيّم سياسيّة جديدة تعمل على إعادة الصّلة بين الحكام والرّعيّة.[18]

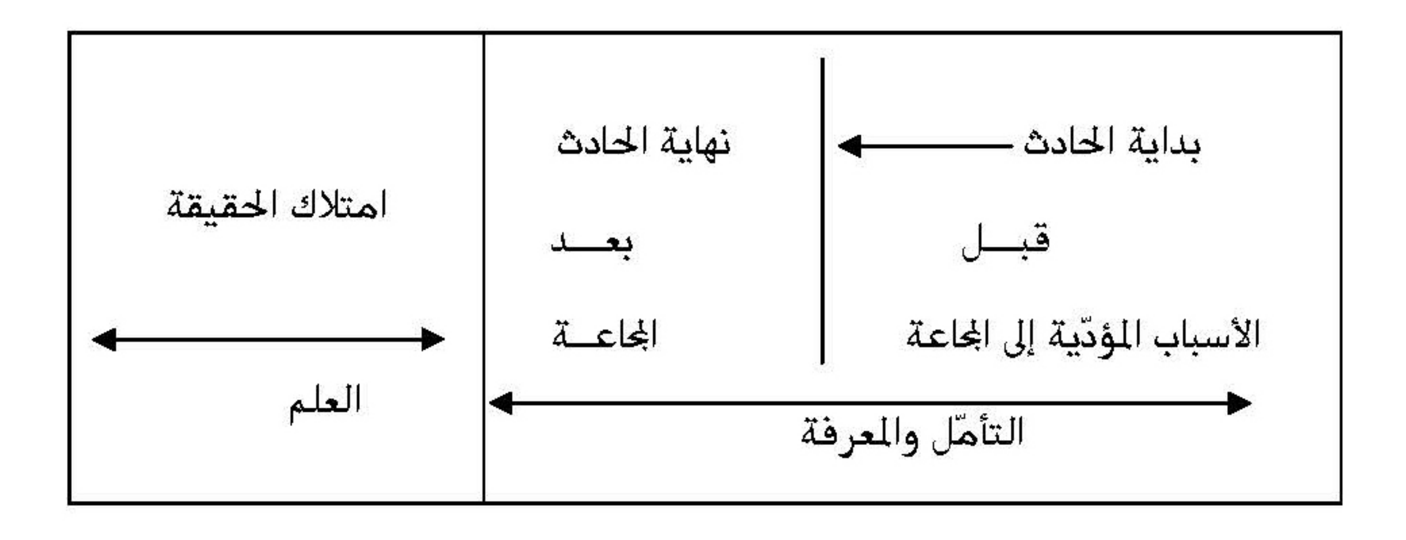
أمّا على مستوى الإطار الثّاني، فقد حلّل النّاقد البرامج السّرديّة مع التركيز على الممثّلين السّياسيين الّذين يتصدّرهم أهل الدّولة أوالسّلطة، مبرّرا ذلك عن طريق الاستعانة بمجموعة من الرسومات والجداول التوضيحيّة، بغية الكشف عن علاقة هذا الممثّل الأساسيّ (أهل الدّولة) بمياسير التّجار وأولي النّعمة والتّرف والفئات الأخرى المحرومة من العلماء والفقهاء والأجراء والحمّالين والخدم وأهل الخصاصة والمسكنة الّذين تختلف درجاتهم بحسب ملكياتهم.[19]

وقد خلص الباحث في الأخير-من خلال المربّع السّيميائيّ- إلى ضبط البنية الدّلاليّة العميقة لخطاب "المقريزي" الّذي يعكس صراعا بين أهل الدّولة الّذين يعملون على تكريس التناقضات في المجتمع بنفي العلم وتثبيت الجهل، وبين فئات المجتمع المحرومة الّتي يهدف "المقريزي"- من خلال خطابه-إلى تعبئتها "بدعوتها إلى التأمّل في المجاعات ومعرفة أسبابها الّتي تقود حتما إلى

إدراك نظام يستمدّ علّة وجوده من سوء التّسيير وإتلاف مصالح النّاس. إنّ الاستراتيجيّة السّيميائيّة للمقريزي مسخّرة لبناء الكفاءة العلمية للفئات المجتمعيّة والارتقاء بها بهدف امتلاك العلم الّذي يعدّ السّبيل الوحيد للتخلّص من شبح البؤس والجوع والموت."[20]



ويمكن أن نلخّص خطاب "المقريزي" (الملفوظ الأساسي) وإدراك تجلياته الدّلاليّة من خلال وضعه في صلب بنية زمنيّة يتحدّد المابعد فيها بالماقبل، كالآتي:[21]



بقي أن نشير في النّهاية إلى أنّ المقاربة السّيميائيّة الّتي عالج بها الباحث نص النّصيحة، ونصّ إغاثة الأمّة بكشف الغمّة يمكن إدراجها ضمن المقاربات النّقديّة المهتمّة بتحليل التّراث الأدبيّ بصفة عامّة والسّرديّ بصفة خاصّة*، وفق آليات وأدوات جديدة وأسئلة مغايرة الهدف منها إعادة النّظر وتجديد الوعي بهذا التّراث، ومحاولة فك شفراته وإضاءة الكثير من جوانبه الغامضة أو المظلمة، غير أنّ ما ينبغي الإشارة إليه ههنا هو أنّ مثل هذه المقاربات النّقديّة لا يمكن أن تسلم من عديد الانتقادات الموجّهة إليها، ذلك لأنّ محاولة قراءة هذا

التّراث قراءة عصريّة قد أثارت مجموعة من التّساؤلات والإشكاليّات تخصّ طرائق تعاملنا معه وبالأحرى منهجيّة قراءته.

الإحالات:

*: نلمس ذلك جليا من خلال أطروحته لنيل شهادة الدّكتوراه الموسومة بـ: (السّيميائيّة بين النّظرية والتّطبيق): رواية (نوّار اللّوز) "لواسيني الأعرج" نموذجا، دكتوراه دولة (مخطوط) جامعة تلمسان، 1994، 1995. وقد صدر له في هذا المجال-أيضا- العديد من الدّراسات نوردها متسلسلة حسب تواريخ صدورها.

- مقدّمة في السّيميائيّة السّرديّة، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2000.
- قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائيّ للنّصوص (عربي-إنجليزي-فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، 2000.
- البنية السّرديّة في النّظريّة السّيميائيّة، دار الحكمة، الجزائر، 2001.
- السّيميائيّة: أصولها وقواعدها (ترجمة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
- السّيميائيّة: مدرسة باريس (ترجمة)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2003.
- تاريخ السّيميائيّة (ترجمة)، منشورات مخبر التّرجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، ودار الآفاق، الجزائر العاصمة، 2004.
- السّيميائيات السّرديّة، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
- السّيميائيّة: الأصول، القواعد، والتّاريخ (ترجمة)، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

1: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، صححاه وضبطاه وشرحا غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1942، ج2، ص: 130، 131.

2: رشيد بلعيفة، شعرية النقد/ قراءة في كتاب السرد ووهم المرجع لـ: السعيد بوطاجين، ضمن كتاب " النص والظلال" فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، منشورات المركز الجامعي، 2009، ص: 43.

3: رونيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، تعريب: الدكتور عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1992 ، ص: 23.

4: محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999.

5: محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، المغرب ،1991، ص: 16.

6: رشيد بن مالك ، السّيميائيات السّرديّة، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2006، ص: 45.

7: ينظر: حسين خمري ، الظّاهرة الشّعريّة العربيّة: الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001 ص:19.

: ينظر: رشيد بن مالك، السّيميائيات السّرديّة، ص: 37 و46. 8
: المرجع السابق، ص: 49. 9
10: بيدبا، كليلة ودمنة، ترجمة عبد الله بن المقفع، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2007، ص: 08.
1: رشيد بن مالك ، السّيميائيات السّرديّة، ص: 50. 1
12: المرجع السّابق، ص: 39.
13: ينظر:المرجع نفسه، ص: 34.
14: ينظر: رشيد بن مالك ، السّيميائيّة والتّداوليّة، مجلّة اللّغة والأدب، ع17، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الجزائر،جانفي 2006، ص:215، 216.
15: ينظر: رشيد بن مالك ، مشروع قراءة سيميائيّة في: إغاثة الأمّة بكشف الغمّة، مجلّة اللّغة والأدب، ع15، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الجزائر، أفريل2001، ص: 251.
: المرجع السابق، ص: 252. 16
17: المقريزي (تقي الدّين أحمد بن علي)، إغاثة الأمّة بكشف الغمّة، قدّم له وعلق عليه: ياسر سيد صالحين، دت، دط، ص:02.
18: ينظر: رشيد بن مالك ، مشروع قراءة سيميائيّة في: إغاثة الأمّة بكشف الغمّة، مجلّة اللّغة والأدب، ع15، ص: 252.
19: ينظر: المرجع السابق ، الصّفحة نفسها.
20: المرجع نفسه، ص:.265
21: ينظر: المرجع نفسه، ص: 256.

*: تجدر الإشارة ههنا إلى مجموعة من الجهود العربيّة المهتمّة بتحليل التّراث السّرديّ العربيّ القديم، يتعلّق الأمر بإسهامات كلّ من عبد الحميد يونس، وفارروق خورشيد، وسعيد يقطين، وعبد الله إبراهيم، وعبد الفتاح كليطو ، وعبد الحميد بورايو، ونبيلة إبراهيم،...وغيرهم.

الوظيفة النّطقيّة والاجتماعيّة للمرفوعات في العربيّة

للدكتورة: سعاد بسناسي
جامعة وهران السّانية
besnacisouad@hotmail.fr

الملخّص:

إنّ الصّوت اللّغويّ لا يتحقّق إلاّ بوجود الصّامت والصّائت، اللّذين يشكّلان وحدة صوتيّة قاعديّة؛ لذلك كانت العلاقة بين الصّامت والصّائت ضروريّة وتلازميّة؛ ومنه كان لصوائت العربيّة أثرها في التّشكيلات الصّوتيّة للمباني المورفولوجيّة، والتّراكب النّحويّة، والرّفع من صوائت الإعراب الأصليّة في الدّراسات اللغويّة؛ باعتبار ما يؤدّيه من وظائف نطقيّة، وما يعبّر عنه من كميّات صوتيّة، وما له من خلفيات اجتماعيّة.

توطئة

إنّ حديث المورفولوجيا في مفهومه العامّ يتّجه صوب المفردات، وهي أنواع أساسها الحدثيّة والذّاتيّة. وينقسم كلّ منهما إلى مفردة ومركّبة باعتبار مكوّناته. ودلالة الحدثيّات المورفولوجيّة تكمن في مكوّناتها الوسطى المسمّاة حركة العين، وهو ما يُراعى في الدّرجة الأولى؛ أمّا العناصر الأخرى كالزّيادة والنّقصان وبقيّة التّلوينات الصّوتيّة والتّغيرات الموقعيّة لمكوّنات الصّيغة، فتأتي في الدّرجة الثّانية.

وإن كُنّا نُركّز في دراسة التحوّلات المورفولوجيّة على مختلف موقعيّات الصّوائت؛ فإنّنا نحلّل موقعيّة النّهاية في التّراكيب، لرصد التّحوّلات الطّارئة عليها، المسمّاة علامة إعرابيّة ومنها الرّفع. وقبل التّحليل والتّعليل والتّمثيل لصائت الرّفع؛ هذه وقفة مع مفاهيم المصطلحات الأساسيّة الي نتعامل معها وهي الضمّ والضمّة وفي مقابلها: الرّفع والرّفعة والرّفعة.

مع المفاهيم والمصطلحات

إنّ الحركة في مفهومها العامّ، هي التّحوّل والتّغيير والانتقال عبر الزّمان أو المكان أو هما معاً. وفي اصطلاح اللّغويّين هي الصّورة الصّوتيّة الّتي يكون عليها الصّامت أثناء النطق به، وتسمّى الكسرة أو الضّمّة أو الفتحة، كما تسمّى علامة البناء في مجال تحديد الوظيفة النّحويّة الإعرابيّة لها. وبالنّظر إلى كمّيتها سمّاها الدّارسون الصّائت القصير والحركة القصيرة"[1]" ويسمّيها (ديزيرة سقال) الأشكال، وهي العلامات من حركات وسكون وتنوين. فالحركات (وهي الأصوات القصيرة، ويقال لها صوائت)؛ أي الضّمّة والكسرة والفتحة، والسّكون وهو غياب الحركة، والتّنوين، وهو مضاعفة الحركات الثّلاث.

وأنّ للضمّ في أصل مصطلحه الصّوتي بعدين، واحد فيزيولوجيّ عضويّ، وآخر فيزيائيّ نفَسيّ، وقد استعاره علماء النّحو من مجال الأصوات اللّغويّة، ووظّفوه في مجالهم بعد أن فصلوه عن مستواه، وجرّدوه من وظيفته، وأصبح الرّفع مجرّد نطق غير دالٍّ، وذلك حين يقال في الفاعل إنّه مرفوع؛ ولكنّنا إذا خفضناه أو نصبناه أو جزمناه، فإنّ ذلك لا يغيّر من معناه ووظيفته. وحين نقول: (جاء محمّدٌ أو محمّدًا أو محمّدٍ) برفع المسند إليه أو نصبه أو كسره، فإنّ المعنى واحد لا يتغيّر، وهو حصول المجيء.

ويصف علماء الأصوات المحدثون، الصّوائت باعتبارات ثلاثة في نطقها، أوّلها درجة انفتاح الفم، ويكون الصّائت مفتوحًا أو مغلقًا، وثانيها باعتبار وضعيّة اللّسان، ويكون الصّائت أماميًّا أو خلفيًّا، وثالث الاعتبارات هي حركة الشّفتين، ويكون الصّائت دائريًّا أو غير دائريّ"[2]". واتّفق الدّارسون، على أنّ الصّوائت القصيرة ثلاثة، وهي الضمّة والفتحة ثمّ الكسرة. وتكون طويلة كما عرّفها (ابن جني) بقوله: (اعلم أنّ بعض الحركات أبعاض حروف المدّ واللين، وهي الألف والياء والواو، وكما أنّ هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة والكسرة والضمّة، فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمّة بعض الواو)"[3]" وهي إشارة إلى الكميّة الصّوتيّة للصّوائت القصيرة والطّويلة.

ومن المعاجم اللّغويّة الّتي عرّفت مصطلح الضّمّة، مقاييس اللّغة وجاء فيه أنّ (الضّاد والميم أصل واحد يدلّ على ملاءمة بين شيئين)"[4]" ويضيف لسان العرب أنّ الضّمّة من (ضمّ الشّيء إلى الشّيء، وقيل قبض الشّيء إلى الشّيء)"[5]" ونخلص من هذا، إلى أنّ الضّمّة مشتقّة من الضمّ،

وضمٌّ الصّوت أو الحرف إذا حرّكناه بصائت الضمّة، ويكون نطقه بضمّ الشّفتين كما ورد في نصّ (أبي الأسود الدؤلي) بقوله: (إذا رأيتي ضممت شفيّ بالحرف ضع نقطة بين يديه) "[6]" والملاحظ، أنّه رغم كثرة التّعاريف اللغويّة لمصطلح الضمّة، فإنّها لم تُعرّفنا بوظيفتها اللغويّة ولم تَسِمها بسماتٍ دقيقة تتميّز بها عن غيرها من الصّوائت؛ إذ نلحظ خلطًا بين مفهوم الضمّة والرّفعة، وهذا توضيح الفرق بينهما ومحاولة لإزالة الالتباس فيما يأتي.

مع الرّفع

الرّفعة مفردة تعني في مفهومها العامّ العلوّ، وهي مشتقّة من الصّيغة الحدثيّة الثلاثيّة (رفع) بفتح الفاء وضمها، على اختلاف دلالة كلٍّ منهما"[7]" والرّفع في الاستعمال، مصطلح إعرابيّ يلحق أواخر المفردات عند التّركيب، وكغيره من الصّوائت يعتبر الرّفع علامةً متغيّرةً تلحق الصّامت في التّركيب؛ لتبديل صوته أو صورته أو هما معا، ويأتي مصدرها مكسورَ الرّاء، ويقال فيها الرّفعة؛ وممّا جاء في دلالة هذه الصّيغة أنّ الرّفعة بفتح الرّاء هي ضدّ الوضع، ونقيض الخفض في كلّ شيء"[8]" والرّفعة بكسرها هي نقيض الذّلة وخلاف الضِعَة"[9]" وكأنّ الرّفعة تكون في المادّيات والمعنويّات؛ بينما تكون الرّفعة بالكسر في المعنويات، والمصطلح الذي يوافق طبيعة هذا العمل هو الرّفعة بالفتح، وتكون في مفهومها مساوية للضمّة في المفهوم ومتناوبة معها في مجال الاستعمال، وهما معًا مفهومان لغويّان لعلامةٍ صوتيّةٍ واحدةٍ، وإذا كان مصطلح الضمّ قد ظهر مع أبي الأسود الدؤلي؛ فإنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي من بعده نوّع في مصطلحات الحركات الإعرابيّة، كما عدّل وأصلح شكل علامات البناء.

تنويعات الضّم عند الخليل

حينما نتتبّع جهود الخليل، وتعديلاته وإضافاته وإصلاحاته في مجال الصّوائت، نجده نوّع فيها وفي وظائفها، حتى تجاوز بها العشرين مصطلحًا وبتنويعه هذا، لم يضع أسماءً للرّفع والنّصب والجرّ حسبُ، بل وضع أسماءً كثيرةً لأحوالِ الكلمة في وجوهها الإعرابيّة وما يتبعها"[10]" وكان التّنويع في مواقع هذه الصّوائت، على أساس تنويع الصّيغ من أسماء وأفعال وأدوات.

وللضمّة عند الخليل خمسة مواقع؛ فالرّفع هو ما وقع في أعجاز الصّيغ المنوّنة، نحو (زيدٌ) والضمُّ ما وقع في أعجاز الصّيغ غير المنوّنة، نحو (يفعلُ)، والتّوجيه هو الضمّة الواقعة في صدور الصّيغ نحو العين المضمومة من (عُمر)، والحشو ما وقع وسط الصّيغ مثل ضمّة صوت الجيم من (رجُل)، والنّحر هو الضمّة الواردة آخر الصّيغ الاسمية غير المنوّنة وحقّها التّنوين، في مثل ضمّة اللاّم من صيغة (الرّجلُ)"[11] وإنْ نوّع الخليل في تسمية الصّوائت، باعتبار مواقعها ونوع صيغها؛ فإنّ من جاؤوا بعده إلى وقتنا هذا، أطلقوا مصطلح الرّفع على كلّ صيغة فيها ضمّة، كيفما كان نوع هذه الصّيغة، فعلاً أو اسمًا أو أداةً، وأينما كان موقع الضمّة فيها، بدايةً أو وسطًا أو نهايةً.

ومن بعد الخليل، جاء سيبويه الذي عدّد علامات البناء الأربعة، ثمّ ذكر ما يقابلها على التّرتيب من علامات الإعراب، بقوله: (...فالنّصب والفتح في اللّفظ ضرب واحد، والجرّ والكسر فيه ضرب واحد، وكذلك الرّفع والضمّ، والجزم والوقف)"[12] ولنا أن نسأل عن علّة تسمية الرّفع، ونتساءل عن سبب اختيار هذا المصطلح دون غيره، ونبحث عن خلفية التّسمية عند القدماء ولاحقيهم. والملاحظ أنّ المحدثين، خلطوا في تعاريفهم بين الضمّة التي جعلوها علامة بناء، والرّفع الذي اعتبروه علامة إعراب، وهذا عرض لبعض تعاريف الضمّة والرّفع من بعدها لتبيين أوجه الافتراق بين المصطلحين.

في الوظيفة النّطقيّة

إنّ الضمّة عند اللّغويين المحدثين من النّاحية الفيزيولوجيّة، صائت خلفي؛ أي أنّ الجزء الخلفيّ من اللّسان، يكون لدى النّطق به أقرب ما يمكن من الحنك الليّن واللّهاة"[13] وفي المقابل، ينخفض الفكّ السّفليّ؛ لكي يسمح بارتداد اللّسان إلى الخلف، ممّا ينتج عنه ضيق فتحة الفم، وانفتاح الشّفتين مع تقدّمهما للأمام كعلامة للضّم.

وقد وصف بعض المحدثين الضمّة بأنّها صائت وسطي خلفي، وقدّم هذه الصّفات لصائت الضمّة، وأخرى لصائتي الفتحة والكسرة، واعتمد صاحب النّص في وصفة لصائت الضمّة على الأسس الآتية: شكل الشّفتين (الاستدارة والانبساط) عند لفظ الحركة؛ بحيث تُصنّف الحركات إلى مستديرة ومنبسطة طبعاً لشكل الشفتين لدى اللّفظ؛ ودرجة ارتفاع اللّسان لدى اللّفظ؛ بحيث يكون لدينا حركات عالية ووسطى وواطئة حسب ارتفاع اللّسان. ودرجة انسحاب اللّسان لدى لفظ الحركة؛ بحيث يكون لدينا حركات أماميّة

ووسطى وخلفيّة. ووضعيّة الفك الأسفل لدى نطق الحركة"[14]" مع أنّه لم يصنّف هذه الصّفات مع صوائتها؛ أي لم يحدّد الصّفة المناسبة لنطق كلّ صائت؛ وممّا يناسب صائت الضمّة من صفات مذكورة في النّص، هي استدارة الشّفتين، واستعلاء مؤخّر اللّسان؛ و النّصوص الآتية ستضيف صفات أخرى لصائت الضمّة. وهناك من يرى أنّ الحركات عديدة، وهي: "تختلف باختلاف درجة ارتفاع اللّسان في الفم، وباختلاف المنطقة التي يتم فيها هذا الارتفاع داخل الفم في مقدمه أو في وسطه أو في آخره". مع أنّ صاحب هذا النّص لم يذكر هذه الحركات"[15]".

تُعدُّ الضمّة حركة معياريّة أساسيّة، وتُسمّى بالحركة الخلفيّة المغلقة المدوّرة، وعند نطق هذه الحركة يرتفع اللّسان إلى أقصى درجة في الخلف، ومن أمثلتها بعض صيغ الضمّة العربيّة، وواو المد، وذلك كالواو في (سيروا)"[16]" ويشير هذا المفهوم، إلى ارتفاع اللّسان للخلف، ويصف صاحبه الضمّة بالانغلاق والتّدوير؛ نسبة إلى انغلاق مجرى التّجاويف، وملتقاها المتمثّل في اللّهاة، كونها أقصى عضو يصله اللّسان. ومن الدّارسين من يخلط بين مفهومي الضمّة القصيرة، والطّويلة ويجعلهما تحت مفهوم واحد هو الرّفع حين يقول: (ضمّة وواو المد، يكون آخر اللّسان هو الجزء الأعلى مع أخذ الشّفتين شكل الاستدارة تقريبا)"[17]" والمفروض أن يقول: (الرّفع يكون آخر اللّسان، والضمّة أخذ الشّفتين شكل الاستدارة تقريبا).

اتّصفت الضمّة بأنها صوت طليق خلفي، وقيل فيها هي: (صوت طليق خلفيّ منضمّ حادّ قصير غير أغنّ، يصيبها من القصر في الرّوم ما يصيب كل الطّليقات القصار. ولا تنفرج بتأثير أصوات الاستعلاء كما يحدث للكسرة)"[18]" وأضاف هذا النّص، إلى الضمّة صفة الطّلاقة والحدّة، وعدم التأثّر بأصوات الاستعلاء وعدم غنّتها، وما يصيبها عند ترويمها"[19]" باعتبار أنّ الرّوم يكون في الصّوئت الثّلاثة الفتحة والضمّة والكسرة.

إنّ تسمية الصّوائت القصيرة الثّلاثة، من ضمّة وفتحة ثم كسرة، كان نسبة إلى حركة الشّفتين أثناء النّطق؛ وتسمية الضمّة من انضمام الشّفتين واستدارتهما دون التقاء؛ أمّا علامات الإعراب المقابلة لها، فأخذت تسميتها من وضعيات اللّسان، لذلك كانت علامات البناء أصلاً وأساسًا لوضع علامات الإعراب"[20]".

والملاحظ من التّعاريف السّابقة لصائت الضمّة، أنّ أصحابها خلطوا بينها وبين الرّفع، حينما قالوا إنّ الضمّة صائت خلفي ناتج عن ارتفاع مؤخّر اللّسان؛ ولكنّ الضمّة في حقيقتها ناجمة عن انضمام الشّفتين إلى بعضهما في غير التقاء على ما أوضحناه من قبل؛ أما الرّفع، فهو النّاتج عن ارتفاع الجزء الأعلى من مؤخّر اللّسان، مما يجعل الضمّة خلفيّة، منغلقة، مضمومة"[21] والملاحظ من هذا النّص أنّ صاحبه لا يصف الضمّة، وإنّما يصف وضعيّات أعضاء من الجهاز النّطقيّ عند النّطق بالصّوت المضموم، وهذا ما جعلنا نتحفّظ على كثير من الآراء المتحدّثة عن الصّوائت العربيّة أو الواصفة لها؛ وسنحاول جهدنا توضيح المتداخل وتبيين الغامض من حديث الصّوائت في ما هو آتٍ.

في علّة التّسمية

الرّفع من المصطلحات الإعرابيّة، والمرفوعات يوحي اسمها بمعناها، ومن معاني الرّفع، الإسناد والعلوّ والاستعلاء؛ أي وجود مسند ومسند إليه في التّركيب، واللّغويون قالوا: (الضمّ علم الإسناد، والكسر علم الإضافة، والفتح ما ليس بإسناد ولا إضافة)"[22] ومن معاني الرّفع الرّفعة وعلو المكانة؛ لأنّ المرفوعات تدلّ على كلّ من قام بالعمل، أو تحمّل مسؤوليته واتّصف به لرِفعته ومكانته.

ونتصوّر للرّفع مقابلاً بالضّد، وهو موجود يُسمّى الخفض؛ وجاء في مقاييس اللّغة أنّ: (الرّاء، والفاء، والعين أصل واحد يدلّ على خلاف الوضع، يقول رفعت الشّيء رفعا، وهو خلاف الخفض...والرّفع إذاعة الشّيء وإظهاره)"[23] وعلامة الرّفع هي الضمّة بفتح الضّاد، وأطلقنا عليها مصطلح الرّفعة. وتُسمّى الضمّة الصّائت القصير كذلك نظرا لكميّتها الصّوتيّة، ويقابلها الصّائت الطّويل وهو الواو؛ وبينهما اختلاف أساسيّ وأوليّ من حيث الكمّية الصّوتيّة، مع تشابههما في صفات أخرى نطقيّة، يأتي حديثها في موضعها.

مكانة الرّفع اللغويّة والاجتماعيّة

إنّ المركّبات أنواع، منها المرفوعة والمنصوبة والمجرورة، وتُعدّ التّراكيب المرفوعة أساس التّنويع؛ لأنّ الرّفع يحدث من غير عامل صوتيّ ظاهر، خلافًا لغيره فقد فرّقت العرب بين العُمَد والفضلات، فجعلت الرّفع للعمد، والنّصب

للفضلات"[24] وهناك من يرى أنّ الحركات الإعرابيّة هي دوال على المعاني الإعرابيّة، كما جاء في قول السيوطي: (إنّ الأسماء لما كانت تعتورها المعاني، وتكون فاعلة ومفعولة ومضافة، ولم يكن في صورها وأبنيتها أدلّة على المعاني، جعلت حركات الإعراب تبين هذه المعاني وتدل عليها؛ ليتّسع لهم في اللّغة ما يريدون من تقديم وتأخير عند الحاجة)"[25] والمقصود من ذلك، أنّ الضمّة والكسرة والفتحة، هي التي تحدّد عناصر التّركيب، والمعاني المرادة منها.

وفي مقابل الرّأي القائل بدلالة الصّوائت على المعاني الإعرابيّة، هناك من يرى أنّ الحركات الإعرابيّة لا دلالة فيها، ولا منها وذهب إلى ذلك بعض القدماء"[26] وسار على هذا الرّأي بعض المحدثين ممّن يرى الحركات الإعرابيّة ليس لها مدلول، وأنّ الحركات لم تكن تحدد المعاني في أذهان العرب الأقدمين، وهي لا تعدو أن تكون حركات يحتاج إليها في كثير من الأحيان لوصل الكلمات ببعضها"[27] وتوجد آراء أخرى إضافة إلى ما ذكره السيوطي في الدّور الدّلالي للرّفع كعلامة إعرابيّة، سنوردها فيما يلي.

وذهب الدّارسون في تحديد وظيفة الصّوائت العربيّة بقولهم: (وقد اعتدت العربية بالضمة والكسرة اعتدادا خاصا، فجعلت الضمة علما للإسناد)"[28] وجعلت الكسرة للإضافة والفتح للحياد. وإذا ربطنا ذلك بحالات المجتمع المختلفة، وباعتبار اللغة ظاهرة اجتماعيّة، شبيهة بالأسرة في عناصرها، ظهر أنّ الرّفع يمثّله في الأسرة المسؤول عنها، وهو الأب لرِفعته، وقدرته على تحمّل المسؤوليّة العائليّة، والكسرة لغيره ممّن يتحرّك في فلكه وتناسب المرأة.

ويتمثّل البعد النّفَسي للرّفعة، في أنّ أكبر كمية من النّفَس تكون معها، وذلك لأنّ اللّسان يتراجع عند النطق بها للوراء، والفكّ الأسفل يتباعد عن الأعلى، وتمتد الشّفتان للأمام، وتنضمّان مستديرتين غير ملتقيتين، فيتّسع التّجويف الفمويّ، وتتجمّع فيه أكبر كمية من الهواء.

إنّ هذه الوضعيات والكيفيّات جميعها التي يكون عليها الجهاز النّطقيّ بكلّ ما فيه؛ من أعضاء ومواقع وتجاويف عند النّطق بالضمّة، وما يرافقها حال النّطق بالصّامت المصاحبة له، لما يوحي بمكانتها في أسرتها الصّوتيّة اللغويّة، والإنسانيّة الاجتماعيّة. ويكمن البعد الاجتماعيّ للرّفعة، في نطقها الموحي بالتّرفع والخشونة والغلظة والاستعلاء، وذلك يوافق الطّبع البدويّ

والعربيّ في بداوته، كونه يحب الرِّفعة وعلوّ المكانة. والرّفع دليل ذلك؛ لأنّ المسند إليه يكون مرفوعًا في مثل: (جاء محمّدٌ) و(محمّدٌ جاء) والمسند إليه (محمدٌ) جاء في التّركيبين السّابقين مرفوعًا؛ والمسند إليه لا يجرّ ولا ينصب، وكأنّ العربي ليس مستعدًّا لأن يُجرّ أو يتبع غيره لأنّ الجرّ يعني السّفول والتّبعيّة، ويعني هذا في الخلفيّة الأنثروبولوجيّة الإزالة من الوجود.

الكمّية الصّوتيّة للضمّة

ترتبط الحركة بالزّمن ارتباطا وظيفيًّا، يؤدّي إلى تحديد طولها، وما دام طول الحركة مرتبطا بالزّمن؛ فإنّه يمكن تعريف طول الحركة بأنّه المدّة الزّمنيّة التي يستمرّ فيها شكل الفراغات العليا (فراغات فوق الحنجرة) ثابتا على حاله عند النّطق بالحركة؛ ذلك أنّ أعضاء النّطق تبقى ثابتة على وضع معيّن أثناء العمليّة لكلاميّة مدّة من الزّمن"[29] وفي هذه المدّة الزّمنيّة تتكوّن الكميّة الصّوتيّة التي تميّز صائتا عن آخر، والضمّة من حيث كميتُها الصّوتيّة صائت مفخّم وخشن، ممّا جعل القبائل البدويّة تميل إليها، كما مالت الحضر إلى الكسرة لرقّتها ونعومتها[30]" واتّساع بيئة العربي، البدويّة في أصلها، هي التي جعل الصّائت الأكثر اتّساعا هو الغالب في كلامه، وهذا ما يُسمّى بالأداء الواسع. ويمتاز الأداء الواسع للضمّة، باهتزاز كبير للوترين الصّوتيين، وعلوّ الصّوت، مثل: الخطابة، والتّدريس لأعداد كبيرة من الطّلبة، والصّياح الغاضب"[31]" وإلى جانب الأداء الواسع الذي يناسب صائت الرّفعة، هناك الأداء المتوسّط للفتحة، والأداء الضيّق للكسرة، ونشير إلى ضرورة التّفريق بين الخشونة والقوّة؛ فليس كلُّ خشن قويَ والعكس.

إنّ الصّوت اللّغويّ عبارة عن كمّيات صوتيّة؛ وأساس الكمّيات الصّوتيّة الصّوائت القصيرة التي هي (أبعاض الحروف)"[32]" على ما وصفها به القدماء والضمّة منها. وهي علامة الرّفع إلى جانب الواو في الوظيفة، وتسمّى الضمّة صائتًا قصيرًا، والواو صائتًا طويلاً، وهي من حيث موقعيتها الصّوتيّة تُعتَبر صائتًا مرتفعًا، مستعليًا، مُفخّمًا، ومُتّسعا؛ ومن هذه النّظرة إلى موقع الضمّة، نرى لها أثرا قويّا ومباشرا في توجيه المباني اللّغويّة، في مختلف الموقعيّات منها، وبين صائتي الضمّة والواو، تفاوت في الكمية الصّوتيّة؛ رغم تشابههما في الصّفات.

والتّشابه في الصّفات بين صائت الضمّة القصير والطّويل، يتمثّل في كون الضمّة القصيرة، صائت عال خلفي مدوّر مجهور، والطّويلة مثلها،

وكلاهما فونيم ثابت لا يتغيّر من لهجة إلى أخرى"[33] ويُحدّد طول كمية الصّائت، من خلال الوقت الذي يستمر فيه الصّوت بعد نطقه، وفي بعض اللغات إذا زاد طول الصّوت أصبح صوتًا آخر، ومثال ذلك ما يحدث في اللّغة العربيّة مع الصّوائت؛ فإذا طالت الفتحة القصيرة صارت فتحةً طويلةً، وإذا طالت الكسرة القصيرة صارت كسرة طويلة، وإذا طالت الضمّة القصيرة صارت طويلة، ويصبح الطول هنا وظيفيًّا؛ لأنّه أدّى إلى تغيير الصّوت تغييرا شاملاً"[34]. ونستطيع القول، إنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي، كان مُدركًا للفرق والعلاقة بين الحركات القصار والحركات الطّوال، وأدرك أنّهاَ علاقة في الكم (*DURATION*) وليست علاقة في الكيف"[35] وتوصّل المحدثون إلى إدراك بعض هذه الفروق الكمية بين الصّوائت القصيرة والطّويلة؛ حيث سجّلوا على جهاز(*Spectrograph*) أنّ الفترة الزّمنيّة لإنتاج الحركة القصيرة تساوي *300* دورة/الثّانية؛ بينما تصل إلى *600* دورة/الثّانية مع الحركات الطّويلة ومنها الألف والواو والياء المدّيتين"[36] ونحن إذ نقدّم هذه المقادير ونعتبرها جهودا حميدة في المجال الصّوتي، فإنّنا نتحفّظ عليها لقيامها على تجارب غير عربيّة.

التّلوينات الصّوتيّة للرّفع

إنّ موضوعات التّلوينات الصّوتيّة الوظيفيّة في العربيّة كثيرة، منها: الإمالة والقلب والإعلال وتخفيف الهمز والتّماثل والتّجانس والانسجام الصّوتي والخفّة والثّقل، ووالتّرخيم والتّصغير والتّحقير، وغيرها من الموضوعات، منها ما يصيب الصّوامت، ومنها ما يكون في الصّوائت، وما يهمنا هنا، هو حديث التّلوينات الصّوتيّة الي تصيب صوائت العربيّة الثّلاثة بعامّة، والرّفع بخاصّة.

تلحق الصّوائت الثّلاثة تغييرات صوتيّة، وتلوينات نطقيّة، مع أنّ تلوينات الصّوائت أقل درجة مقارنةً بتلوينات الصّوامت، وقد تشترك الصّوائت في تلوين صوتي معيّن، أو يختصّ كلّ صائت بتلوين ما، كالإمالة الي تكون من الألف نحو الياء، ومن الفتحة باتّجاه الكسرة؛ ولا تكون الإمالة في غير الفتحة أو الألف؛ لأنّ الإمالة هي أن تنحو بالفتحة نحو الكسرة، وبالألف نحو الياء"[37].

كما يكون الرّوم في الصّوائت الثّلاثة؛ لقول ابن جنّي: (لكن روم الحركة يكاد يكون متحرّكا به، ألاَ تراك تفصل بين المذكّر والمؤنّث في قولك في الوقف أنت وأنت فلولا أنّ هناك صوتا لما وجدت فصلا)"[38] والفصل بين

التّاءين في ضمير الرّفع المنفصل أنت، لا يكون إلاّ من خلال ترويم الحركة نحو الكسرة للدّلالة على المخاطب المؤنّث، أو ترويمها نحو الفتحة للدّلالة على المذكّر المخاطب؛ ومثال الرّوم في الرّفع: (كتبت، وكتبت) لا يمكن الفصل بين المفرد المتكلّم، أو المفرد المخاطب مذكّرا أو مؤنّثا أو المفردة المؤنّثة الغائبة، إلاّ بترويم النّطق نحو الحركة المناسبة.

وإضافة إلى الرّوم يختصّ الإشمام بالمضمومات؛ لأنّ مفهوم الإشمام اصطلاحا يدلُّ على إطباق الشّفتين بعد الحرف الأخير من الكلمة الذي نقف عنده بالسكون، إشارة إلى الضمّة التي ختم بها النّطق، مع أنّ الإشمام يرى ولا يسمع"[39] ولا يكون الإشمام إلاّ في المرفوع أو المضموم، ولا يجوز في النّصب والجر، لعدم موافقتهما لنطق الضم، والإشمام بذلك هو إشارة بصريّة من خلال ضمِّ الشّفتين، حين الوقوف على ساكن الآخر، وهو في أصله مرفوع.

وننتهي إلى القول، بأنّ وظيفة الرّفع واحدة عند القدماء والمحدثين اللّغويين، والفرق بينهما يكمن في الموقعيّة؛ لأنّ اللّغويين القدماء يُقصرون الرّفع على أواخر التّراكيب والصّيغ؛ أمّا الرّفع عند المحدثين فيكون في موقعيّة البداية أو الوسط أو النّهاية، أي الرّفع مُعمّم عندهم على جميع الموقعيّات، لا على موقعيّة النّهاية فقط. وكما تعرف صوامت العربيّة تلوينات صوتيّة؛ فإنّ الصّوائت كذلك تتلوّن، ويختلف نطق الصّائت بحسب السّياق الوارد فيه، والوظيفة التي يؤدّيها.

هوامش:

[1] – عزيزة فوال بابتي، المعجم المفصّل في النّحو العربيّ، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط1، 1413هج/1994، ج1، ص460. وتسمّى المصوّتات، ينظر، الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تح، وشر، غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير، محمود أحمد الحفي، دار الكاتب العربيّ للطّباعة والنّشر، القاهرة. ص1072، وينظر، ديزيرة سقال، الصّرف وعلم الأصوات، ص16.

2 ـ مصطفى حركات، اللّسانيّات العامّة وقضايا العربيّة، المكتبة العصريّة، صيدا بيروت، ط1، 1418 هج/1998م، ص22.

3 ـ أبو الفتح عثمان بن جني، سرّ صناعة الإعراب، تح، مصطفى السقا وزملائه، مط، مصطفى البابي الحلبي، ط1، 1954، ج1، ص 147.

4 ـ أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، تح، عبد السّلام محمّد هارون، مط، دار الفكر، بيروت، ج3، ص357.

5 - جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، مط، دار صادر بيروت، ج1، ص357.

6 - أبو عمر عثمان بن سعيد الدّاني، المحكم في نقط المصاحف، تح، عزة حسن، مط، دمشق، 1960، وفي رواية إذا ضممت فمي، ص6.

7 - ينظر تفصيل هذا عند، جوزيف إلياس، وجرجس ناصف، معجم عين الفعل، ص170. مط، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

8 - ابن منظور، لسان العرب، ج8، ص129، باختصار.

9 - نفسه، ج8، ص13.

10 - مهدي المخزومي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللّغة والنّحو، ص304، مط، الحلبي وأولاده، ط2، 1958م.

11 - ينظر تفصيل ذلك عند، عوض حمد القوزي، المصطلح النّحويّ نشأته وتطوّره حتى أواخر القرن الثّالث الهجريّ، ص89، وما بعدها. بتصرّف، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط1، 1401هج/ 1971م.

12 - سيبويه، الكتاب، تح، عبد السّلام محمد هارون، مط، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1966م، ج1، ص13.

13 - بسام بركة، علم الأصوات العامّ، أصوات اللّغة العربيّة، ص132، مط، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، لبنان، 988 م. وينظر، عبد التواب رمضان، المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، ص94، مكتبة الخانجي القاهرة ودار الرّفاعي بالرّياض، ط1، 1982 م. وعبد القادر مرعي العلي الخليل، المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر، ص100، جامعة مؤتة، ط1، 1993م. وعبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللّغويّة، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 1998م، ص108.

14 - خليل إبراهيم الحمّاش، دراسة مقارنة للنّواحي الصّوتيّة في كتاب العين والنّظريّة الحديثة في علم الصّوت، ص507، بتصرّف، مقال بمجلة كلّيّة الآداب، العدد16، مط، المعارف، بغداد، 1973م. وينظر تفصيل ذلك، جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربيّة، ص 143، وما بعدها، نقله إلى العربيّة، وذيّله بمعجم صوتي فرنسي عربي، صالح القرمادي، الجامعة التّونسيّة، مركز الدّراسات والبحوث الاقتصاديّة والاجتماعيّة، ط 1966م.

15 - محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللّغة، طبعة جديدة مزيدة ومنقّحة، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998م، ص40.

16 - سمير شريف إستيتية، الأصوات اللّغويّة، رؤية عضويّة ونطقيّة وفيزيائيّة، ص219، مط، وائل للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2003 م.

17 - محمد محمد داود، المدخل إلى علم اللّغة، دار غريب للطّباعة والنّشر، ص111.

18 - محمود الأنطاكي، الوجيز في فقه اللّغة، منشورات دار الشّرق، ط1، 1969م، ص239.

[19] - ينظر، مكي درار، المجمل في المباحث الصّوتيّة من الآثار العربية، دار الأديب، السانية، ط1، 2005م، ص100، وما بعدها.

[20] - ينظر تفصيل ذلك عند، عبده الراجحي، النّحو العربيّ والدّرس الحديث بحث في المنهج، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1979 م، ص55.

[21] - مصطفى حركات، اللّسانيات العامّة وقضايا العربيّة، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ط1، 1418 هج/1998م، ص22، بتصرّف.

[22] - مهدي المخزومي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللّغة والنّحو، مط، الحلبي وأولاده، ط2، 1958م، ص67.

[23] - أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، ج 2، ص 423.

[24] - رشيد بلحبيب، قراءة أوليّة في بعض وظائف الإعراب الدّلاليّة والتّركيبيّة، مقال بمجلّة الفيصل، العدد 267، ديسمبر 1998 م/ يناير 1999 م، ص69، عن، ابن أبي الرّبيع، البسيط، ج1، ص541.

[25] - جلال الدّين السّيوطي، الأشباه والنّظائر في النّحو، راجعه وقدّم له، فايز ترحيني، مط، دار الكتاب العربي، ط1، 1984م، ج1، ص76/78 .

[26] - قال بهذا الرّأي من القدماء، محمد بن المستنير المدعو قطرب، ينظر تفصيل هذا عند، أبي القاسم الزّجاجي، الإيضاح في علل النّحو، تح، مازن المبارك، مط، دار النّفائس، بيروت لبنان، ط4، 1982م، ص70.

[27] - إبراهيم أنيس، أسرار اللّغة العربيّة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط2، 1962م، ص185.

[28] - مهدي المخزومي، في النّحو العربيّ نقد وتوجيه، منشورات المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 1964م، ص67.

[29] - ينظر، سمير شريف إستيتية، الأصوات اللّغويّة، رؤية عضويّة ونطقيّة وفيزيائيّة، دار وائل للنّشر والتّوزيع، ط1، 1992م، ص241، بتصرّف، نقلا عن: *Peter maccarthykenglish pronunciation* .

[30] - جلال الدّين السّيوطي، المزهر في علوم اللّغة، ج2، ص276/ 277. 156. وإن كان العامل الجغرافيّ، والبيئة يلعبان دورا في ذلك.

[31] - كريم زكي حسام الدين، الدّلالة الصّوتيّة، مط، الأنجلو المصريّة، ط1، 1992م، ص42 بتصرّف.

[32] - أبو الفتح عثمان بن جني ، سرّ صناعة الإعراب.ج1، ص147. وينظر، عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصّوتيات، ص120، دار الجنوب للنّشر، تونس.

[33] - ينظر، محمد علي الخولي، الأصوات اللّغويّة، دار الفلاح للنّشر والتّوزيع، ط1، 1990م، ص98، بتصرّف واختصار.

[34] - نفسه، ص45، بتصرف، واختصار.

[35] - ومن المحدثين الذّين أكّدوا ذلك (إبراهيم أنيس) بقوله: " ما يسمّى بألف المدّ هي في الحقيقة فتحة طويلة، وما يسمى بياء المدّ ليست إلاّ كسرة طويلة، وكذلك واو المدّ تعدُّ من

النّاحية الصّوتيّة ضمّة طويلة ". إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغويّة، ص 38. ط4، القاهرة، 1971م.

36 - عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصّوتيّة وموسيقى الشّعر العربيّ، ص 39، دار صفاء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 1419 هج/1998 م.

37 - ابن الجزري، النّشر في القراءات العشر، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ج1، ص 29. وينظر، عبد الفتاح شلبي، في الدّراسات القرآنيّة، الإمالة في القراءات واللّهجات، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، ط2، 1971م.

38 - أبو الفتح عثمان بن جي، الخصائص، تح، محمد علي النّجار، دار الكتاب العربي، ج2، ص328.

39 - ينظر تفصيل ذلك عند، سيبويه، الكتاب، ج4، ص171.

موقف المحدثين من إسقاط الدّرس اللّساني الحديث على النحو العربي.

الأستاذ: الخثير داودي.
المركز الجامعي ميلة –الجزائر-

الملخّص:

تتغيّا هذه الورقة البحثية تبيان أهمية الحوار الحضاري بين العرب والغرب في مجال اللسانيات، وخاصّة أنه لا يوجد جامعة في العالم بأكمله، لا تدرس مقياس اللسانيات وفكر فردينان دي سوسير، باعتباره مؤسس هذا العلم، ثم تبيان نتائج تجربة إسقاط الدرس اللساني الحديث على النحو العربي، التي خاضها اللسانيون المقاربون، مع ذكر أشهر مواقف دعاة الأصالة والتراث من هذه التجربة ونتائجها، إما بالقبول وإما بالرفض وإما بالتوسّط، مع ذكر أمثلة ونماذج لكل موقف.

Résumé

Le but de cet article démontre l'importance du dialogue culturel entre les Arabes et l'Occident dans le domaine de la linguistique, Surtout parce qu'il n'y a pas d'université dans le monde ne sont pas enseignées échelle de la linguistique et de Ferdinand de Saussure pensée, En tant que fondateur de cette science, Ensuite, démontrer les résultats d'une expérience de laisser tomber la conversation leçon linguale sur la grammaire arabe. Ensuite, il a mentionné les positions des partisans de l'authenticité de l'expérience de l'approche, Soit acceptée ou rejetée et non la médiation.

تمهيد:

يعتبر هذا البحث من القضايا ذات الشوكة بين كبار الباحثين بحيث نجد عندهم شواظا من الجدل والخلاف، مما يعكس هذا واقع النحو العربي الذي أصبح حقلا تجاربيّا للدرس اللساني المعاصر الذي هجّروا مصطلحاته وقوالبه وركبّوها عليه، ولا أقول لم ينجحوا في تجربتهم وإنما توارى عليهم أكثر الصواب، وموطن العطب يعود إلى المنهجية على أقوى الظن والترجيح، لأنها لو صلحت لكانت النتيجة أبين، ثم إنه بات من الضروري أن نستفيد من اللسانيات وخاصة أنها مقررة في كل برامج جامعات العالم، وخاصة كتاب دي سوسير

الذي أم القرى لكل المدارس اللسانية فلا توجد جامعة في الدنيا إلا وتدرسه، حسب كل الدراسات، فليس من الحكمة إقصائه من الاستفادة، والرأي هو يجب فتح باب الحوار مع اللسانيات انطلاقا من الثقة بنحونا العربي فعلى هذا الأساس تكون المقاربة، وإلا أصبح موروثنا اللغوي والنحوي من كسيد البضاعة التي تجاوزها الزمن، أما تصميم الموضوع ببساطة جاء مقسما على موقفين وفي كل موقف تم اختيار باحثين.

أ- **موقف المؤيدين:**

1- **موقف الدكتور رمضان عبد التوّاب:** وهو من أبرز الدعاة إلى إقامة المصاهرة بين الدرس اللساني الغربي والتراث العربي لمسايرة روح العصر في المجال اللغوي والنحوي، وقد تجلى اتجاهه التحديثي في هذا التصريح بأوضح صورة عندما يقول: «أقول لهؤلاء الذين يهجمون على الدرس الحديث ويفتنون به، ولا يأوون في ذلك إلى ركن ركين من التراث العربي، إنهم يسيؤون إلى هذا الدرس اللغوي الحديث أيما إساءة، عندما يكتبون بلغة خاصة بهم، وتعبيرات هي بنعيق الغربان والبوم أشبه؛ لأنها في بعدها عن اللغة التي يقرؤها بها العرب ويفهمون، تساوي بعدهم عن تراث هذه اللغة الذي يعين كثيرا في تقريب النظريات اللغوية الحديثة إلى عقول شيوخ العربية.»[1]

يبدو في هذه الكلمة تهوّر كبير في الإقبال على الدرس الحديث الوافد من الغرب، بحيث أنه يرى فيه حياة وحيوية لترويج التراث اللغوي وتقريبه بزيّ لساني قشيب، وهذا قد يفيد كما قد يسيء إلى اللغة والنحو، لأن في عملية الإسقاط سوف يكون فيها تهجير وتركيب، وهذا الأخير قد لا يقع في حاق مقرّه، ففي هذا المثال الذي ضربه توضيح لذلك، يقول: «الاهتمام بالشكل في المقام الأول، مع عدم الانصراف عن أخذ المعنى في الحسبان، هو أحد المبادئ المقررة عند البنيويين؛ فقد كان "بلومفيلد" Blomfild وهو من أتبع هذه المدرسة مثلا يقرر أن اعتبار المعاني يعد أضعف نقطة في دراسة اللغة. والمتصفح للمؤلفات النحوية العربية، منذ أيام سيبويه، وما علاجهم للتعريف والتنكير، والتذكير والتأنيث والإفراد والتثنية والجمع، والمبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، وغير ذلك، إلا أثر من آثار المنهج الشكلي عند نحاة العربية؛ فنراهم على سبيل المثال يعربون: "انكسر الإناء" فعلا وفاعلا، مع أن الفاعل الحقيقي

في المعنى لا وجود له في اللفظ، كما يعربون نحو: "خاصم محمد عليا"، فعلا وفاعلا، مع أن المفعول هنا فاعل في المعنى كذلك !»(2)

ففي الأمثلة التي ساقها الدكتور على شكلية منهج النحاة هي آليات تقتضيها صناعة النحو لأنه علمٌ أمّة لوحده، ثم لابدّ لهذه الصناعة من شكلية ولابد للشكلية من المضمون تتحكم فيه، لأن في تغير حركات الإعراب تغير المعنى، أما قوله: أن الفاعل الحقيقي في المعنى لا وجود له في "انكسر الإناء" فهذا صحيح لكن بتفصيل فالإناء هنا اتصف بالفعل، وإن لم يقم به فهو فاعل نحوا مفعول دلالة، أما المثال الثاني الذي ساقه فإعرابه فعلا وفاعلا ومفعول فأمور تقتضيها الصناعة ولا يمكن أن نعرب عليّا فاعلا، لأنه لا يوجد في قاموس النحاة فاعلان لفعل واحد، وهذا المثال الذي ساقه على بنيويّة النحو العربي غيظ من فيض في نظره يقول: «ويؤول بين القول لو ذهبنا نعدد الأمثلة على سبق علماء اللغة العرب القدامى لبعض قضايا النظريات الحديثة، وأنهم في هذا الذي سبقوا به العصر الحاضر بمئات السنين، يستحقون أن يوصفوا بأنهم "قدماء معاصرون".»(3)

فهذه إشارة بما فعل الأسلاف وله ذلك، لكن لا ينبغي أن نعرف القدماء إلا في القضايا التي لها تشاكل مع النظريات الحديثة، وإن كان هذا التقارب في أغلبه شكلي وسطحي قد يقع بين أي حضارتين، ثم إن هناك موائز يتفرد بها كل تراث عند التوغّل وخاصة إذا تعلّق الأمر بالعربية وبالأخص بنحوها الذي لا يزال يشمخ رغم أوحش الضربات التي تكال له عند عهد ابن مضاء الأندلسي إلى يومنا هذا.

إذاً فالأبواب النحوية التي لا يوجد لها نظيرا بنيويا كان أو معنويا ليست جثثا مواتا تحتاج إلى نفخ روحي من الإسقاط الدرس اللساني الحديث كما يعتقد جناة العربية المنبطحين للحديث بدون مناعة تقيهم من التماهي الذي يفقد الهوية، لأن الاجتراء على مثل هذا الأمر في منتهى الصعوبة، صحيح «أن اندماج اللسانيات بالعلوم العربية سيعيد إنتاجها من جديد وهذا لإعادة تحديث لابد منه عاجلا أم آجلا... وقد نتأخر بالرضا عن هذا الاندماج ولكن لا مفرّ منه للمحافظة على بريق العربية لأن اللغة بوصفها حقيقة استعمالية تبقى قائمة مادام أهلها يتحدثون بها ويكتبون بها، لكن علومها ليست من

قبيل الحقائق بل من قبيل آليات وصف الحقائق، وهذه الآليات قابلة للتغيير لأسباب مختلفة.»[4]

لكن لا يقوم بهذا العمل إلا لمن امتلك الأدوات واستولى على المعايير العلمية المطلوبة بكفاءة وإلا انقلب الأمر إلى ضدّه. فتصبح اللسانيات تفريغ لعلوم اللساني العربي من محتواها، وخاصة في مجال التطبيق الذي يتوقّع فيه لأي عطب، كما نتوقع فيه لأي تقاطع معرفي دقيق، كالذي ذكره الدكتور رمضان في هذا يقول: «وتمتلئ كتب النحو العربي بقضايا ترتيب الجملة، والتقديم والتأخير، وتقدير الأصل والفروع، ووجوب صورة معينة وجواز أخرى، ويذكر هذا بما يعرفه التحويليون تحت اسم: "والجمل غير النواة". ويكفي أن نذكِّر هنا كذلك بما يقوله نحاة العربية، من وجوب ثبات الجملة: "ضرب موسى عيسى" هذا على النحو، إن أريد لموسى أن يكون فاعلا، ولعيسى أن يكون مفعولا، وجواز أن يقال: "ضرب محمد عليّا، وضرب عليّا محمّدٌ".»[5]

فهذا مثال واضح لا تركيب معقد فيه دليل على أن هناك توافق لكن إن كثر وجلّ عن العدّ فإنه حتما سيثير شكوك، وسيأتي معالجة هذه القضية في موقف الدكتور قباوة، ثم إنه إن دل على شيء من زاوية نظر أخرى إنما يدلّ على ارتفاع نسبة معدّل علمية منهج النحاة آنذاك رغم بدائية حياتهم وبساطتها. فهذه صورة عامة وموجزة من موقف الدكتور رمضان نلتمس فيها إيمان وتثمين كبيرين للتراث، كما أنه يرى أن في الدرس الحديث النفخة الثانية التي ستعيد سيرته الأولى.

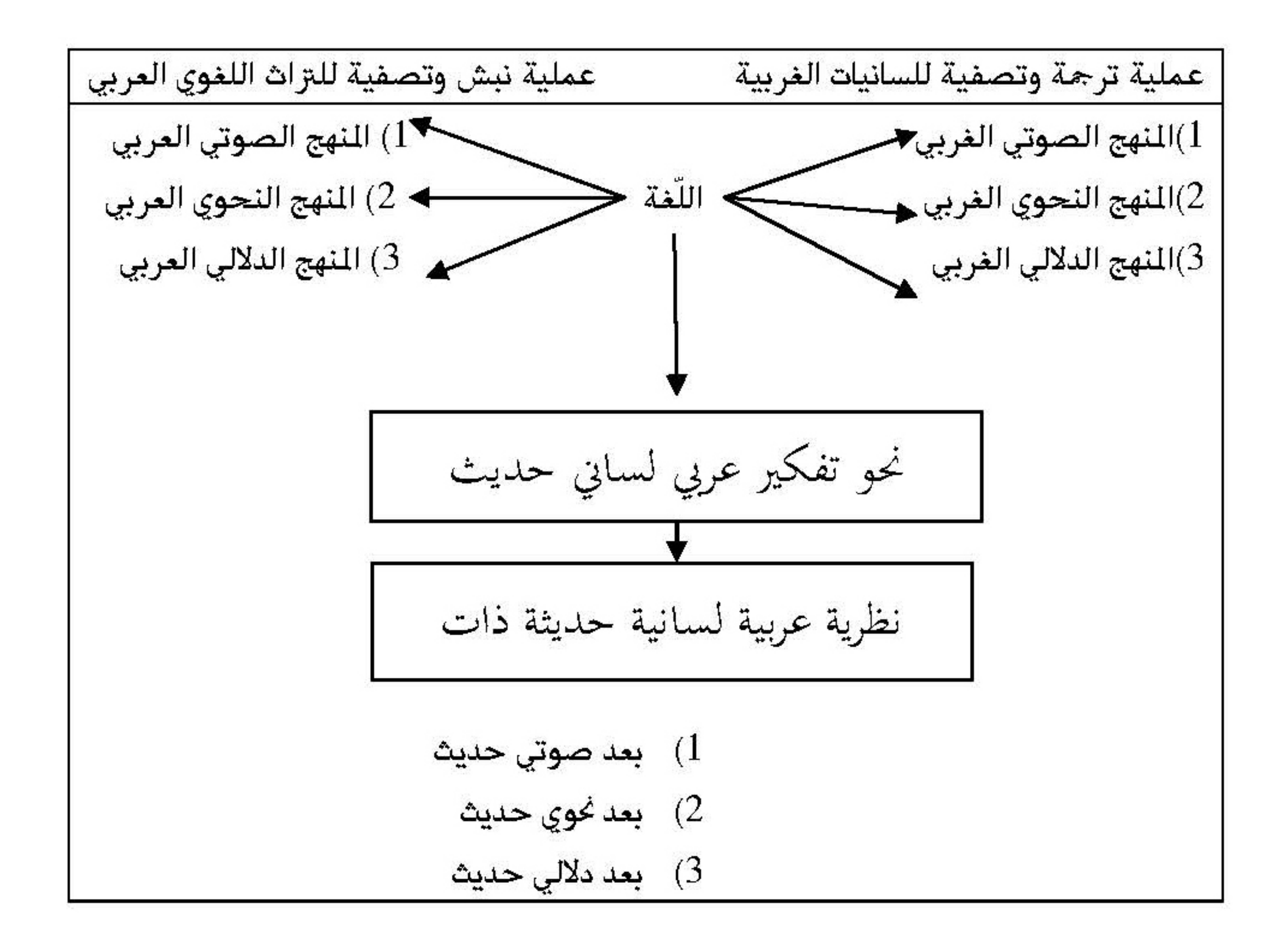
2- **موقف الدكتور مازن الوعر:** يعتبر من الأنوف المُقدّمة في الدعوة إلى تراسل ما بين التراث والمناهج الحديثة، ولاسيما أنه متحصل على دكتوراه دولة من جامعة جورج تاون الولايات المتحدة الأمريكية في علم اللسانيات الحديث، كما كان له مثاقفات كثيرة مع أبرز اللسانيين أمثال تشومسكي وغيره مما كوّن لديه تفتحا عقليا مما أعطاه بعدا معرفيا يرى فيه بصلاحيته التراث اللغوي والنحوي بأن تقام عليه تجربة الإسقاط يقول: «والحقيقة إن ما يدور بذهني بشأن هذه النظرية العربية اللسانية هو مشروع كبير وضخم لا يمكن أن يتم في سنوات قليلة بل يحتاج إلى جهد وعمل وخطط متواصلة أساسها العمل الجماعي العربي ولكن قبل هذا المشروع اللساني ينبغي أن

تسبقه خطوة مهمة جدا، وذلك للاتكاء على أرضية صلبة، تلك هي الانطلاق من التراث العربي.»[6] وهذا هو الأصل كشرط قبلي لكي لا يكون هناك حين يؤثر سلبا في الوصول إلى نتيجة ثم يواصل كلامه فيقول: « هذه الانطلاقة من التراث العربي اللغوي ينبغي أن تكون من ثلاث مستويات: المستوى الصوتي..المستوى النحوي.. المستوى الدلالي »[7] لأن في هذه المستويات هي التي يقع فيها التداخل والتقارب بينهم وبين اللسانيات.

إذاً فتحديده لهذه المستويات يُعَدُّ خطوة منهجيّة لا غبار عليها يستسيغها المنطق العقلي ويتقبّلها الواقع العلمي بقبول حسن مادام أن اللسانيات من أركن أضلاعها هذه الثلاثة، ثم يقترح بعد هذه الخطوة وهذا قبل فتح نافذة حوار لتهجير المصطلحات والقوالب وتركيبها في مقارّها فيقول: «وهكذا عندما ننتهي من عملية الجمع الصوتي والنحوي والدلالي ينبغي علينا أن نفكر بإعادة صياغة المنهج العربي اللغوي الذي انطلق العرب القدامى منه لدراسة اللغة العربية كلغة عالمية طبقا للمفهوم الفلسفي الإسلامي، فإذا انتهينا من إعادة صياغة المنهج العربي اللغوي القديم فإنه يمكننا عندها أن نفتح نوافذ ثقافتنا اللسانية على مصراعيها للثقافة اللسانية الغربية، ثم استيراد المناهج الغربية الحديثة على نحو ما كان العرب القدامى يفعلون، فقد كانوا يستوردون المناهج والنظريات الغربية.»[8]

والمقصود بإعادة صياغة المنهج هو ترتيب الأفكار والمسائل وفق معايير وقوانين علمية مضبوطة، وهذا لتكون لدينا مادة قابلة للتشخيص والتحليل في إطار تجربة الإسقاط والمقاربة، غير أن هذه التجربة صعبة جدا أن تنجح شبرا فشبر وذراعا فذراع، لأن هذا الأمر هو عبارة عن خلق نظرية نحوية لسانية عربية وهذا العمل يتطلب رسوخا علميا كبيرا، وطورا من السنين، غير أن الدكتور مازن في هذا النص الأخير له تداعت عليه الأفكار وذكر شيئا لا ينبغي أن نسكت عليه بأن العرب كانوا يستوردون النظريات الغربية في وقتهم، وهذه فرية زرعها بعض المستشرقين بحيث «بنيت هذه المقولات على نظرة الاستعلاء والاستصغار التي درس فيها المستعمرون حضارتنا، فحكّموا عليها بتغلب العاطفة والخيال، وتسطّح العنصر العقلي فيها. فلابد إذا من مصدر فكري أعجمي يتسرب إلى كل ظاهرة يلحظ فيها نشاط عقلي.»[9]

وذلك لأنهم أرهبهم صنع شراخ القاعدة النحوية فافتروا على القدماء وهذه نظرة من خلف الزجاج، غير أن هذا الاعتقاد شاع واستفحل في عقول كبار الباحثين لا يرجى شفاؤه، لكن ولات حين مناص. وهذا الاستطراد وإن كان خارج حقل الموضوع لابد منه لاستبعاد أي خلفية فكرية في الدراسة. يقول الدكتور مازن في مشروعه: «[10]لدينا تصور واضح وعميق للنظرية العربية اللسانية الحديثة التي نهدف إليها، وربما يتضح مشروع هذه النظرية الذي أفكر فيه من خلال هذه الصورة:



ففي هذا التشجير للنظرية يدل على تصميم نظري مرصّع بتركيز عقلي يتغيّا فيه أبعاد استشرافية لهذه النظرية، وهذا إن واظب على المرسوم الذي ذكره في استلهام التراث، والاستيعاب للمنجز اللساني عند التطبيق، وسيكون النجاح حليفه مادامت «أن اللسانيات ليست بديلا عن النحو العتيد ولا المعجم المجيد. فهي إن دخلت هذه العلوم أعادت تنسيقها وتحديثها، لتخرج بثوب جديد لكنه لا يلغي الأصول الصحيحة، ولننظر إلى الموروث اللغوي

العربي على أنه برج شامخ قديم يحتاج إلى كهرباء تضيء بداخله، ولون يزهو به، وتغيير بعض النوافذ وتحوير بعض المرافق والغرف لكي يبقى صامدا قائما بعمله.»[11]

لكن من دون زعزعة لبعض القناعات عند التصادم بالقضايا التي يقع فيها التنافر فيحتال إلى التخلي عن بعض القواعد، أو إلى تخريج أعرج لا يطمئن إليه، أو إلى أي تلاعب فكري، وهذا تطلية للتجاعيد التي بدا عوارها. فالبحث العلمي القويم يرفض كل هذا لأنه يشعث من وضوح منهجيته التي تتسم بالضبط والدقة.

ب- موقف المعارضين:

1- موقف الدكتور إبراهيم السامرائي:

وهو من أبرز المناهضين لتجربة الإسقاط ، بحيث يرى أن للنحو العربي خصوصيات وموائز يتفرد بها لا يسمح بأن تقام عليه فرضيات، وخاصة منها التي تكون على حساب بعض القواعد، أو حتى على حساب أقدار بعض العلماء، ثم إنه يرى في جلّها تفاريق من التلافيق تنصهر وتتخاذل عند العربلة والتثقيف، وكان موقفه عبارة عن ردود، أولا في رده على الدكتور عبده الراجحي يقول: «ما بال الدارسين الآخرين الذين سبقوا الراجحي في الزمن، والذين اطلعوا بالدرس اللغوي ولاسيما في كلية دار العلوم، لم يكتبوا في "النحو العربي والدرس الحديث"، وقد كانت بدايته موطدة الأركان في حقبة عشر الخمسين وعشر الستين من هذا القرن. ولا أدري ما هم صانعون اليوم، وقد تجاوزهم التيار، وأنصار هذا النظر الجديد ملء السمع والبصر، بل إن هؤلاء الجدد قد تجاوزا الحد فراحوا يتشبثون بشيء لا وجود له زاعمين أن كتب اللغة القديمة اشتملت على جذور الألسنية.»[12] وخاصة الشرذمة التي لم تنجرد لها الصورة الواضحة من الألسنية بحيث استعصى عليها استيعاب المنجز اللساني بكل حذافيره فلاستساغته وتسويقه اضطروا في رحلة بحث في التراث عن جذور تؤصّل لألسنيتهم، ثم إن هناك حقيقة وهي أن جلّ هذه النظريات اللسانية الحديثة لها تناحر فيما بينها، بحيث أنه كلما اتّغرت نظرية جديدة تخاذلت مع سابقتها التي تفرعت منها أو بالأحرى رمتها بالضعف في الأسس والبراهين، ولهذا نرى أن أعمار هذه النظريات قصيرة جدا، وسنينها

معدودة، وإذا ما قورنت مع التراث لا تكاد تذكر بتاتا، ولهذا نرى أن الدكتور إبراهيم كان محقا عندما شدد النكير على الذين يقومون التراث من منظور نظريات تحتاج إلى ترديد نظر في أكثر ما جاءت به يقول: «لقد وجد الأستاذ الراجحي ضالته فيما أثبته عبد القاهر في مسألة النظم، وقد ذهب مثله نفر آخر من الدارسين، وأرادوا بل فطنوا إلى أن الجرجاني عظيم "مبتكر" لأن شيئا مما سطره في مسألة النظم وافق على زعمهم وفهمهم ما قاله الأستاذ تشومسكي. غفرانك اللهم ربنا، لو أننا عكسنا الأمر وأدركنا قيمة الجرجاني عبد القاهر وسبقه قبل أن يطالعنا الخواجا تشومسكي لكنا أهل جدّ.»(13)

فهذا الاهتزاز المعرفي والنفسي يعاني منه كثير منا ثم إنه شاق جدا الانجراد من حاديات الذاتية وسط معامع البحث القويم لأنه شيء يكلف طاقة وهذه الطاقة تتمثل في الرسوخ! التي بدورها تحارب آفة التقليد الذي ابتليت به أكثر البحوث اليوم، ولاسيما منها التي تدّعي التحديث والعصرنة والتي توصلت إلى قذع فكر القدماء في كثير من نتائجها.

فإذا كان لابد من الدرس الحديث فلا ينبغي أن يكون إسقاطه على عراص النحو وسواريه بخلفيات تهدم أكثر مما تبني. أما موقفه يعني الدكتور إبراهيم مما جاء به الدكتور نهاد الموسى فقد التزم معه نفس المسافة في الحوار والنقاش باتزان وثقة، وبإنصاف يقول: «إن القارئ يحس أن المؤلف الدكتور نهاد الموسى قد ذهب في تقويم ما جاء به أولئك الدارسون العرب القدماء لأنهم وافقوا ما جاء تشومسكي كما خيّل إليه أنهم وافقوه.»(14) ثم إنه من كان في منهجيته ضرير فلا يمكن أن يكون في نتيجته بصيرا، فالفكر النحوي لدى القدماء أثبت ركنا ولو لم يكن كذلك لما وصلنا كما قعّدوه وقنّنوه على بعد شقة الزمن، ومشقة المحن.

فالشيء الذي يحسب للدكتور نهاد أنه أراد أن يبرز عظمة التراث وصلاحيته لكل زمان ومكان في تجربته التي قال عنها الدكتور حماسة رغم أن هذا الأخير يعد من المؤيدين لتجربة الإسقاط: «المقارنة التي عقدها الدكتور نهاد الموسى بين أصول النحو العربي وأصول نظرية التحويل والتفريع، وقد اشتملت هذه المقارنة على مفهوم النحو، والسليقة، وما ينحصر وما لا ينحصر، والأصول والفروع، والبراني (السطحيّ)،

والجواني (العميق)، من صفحة 45 إلى صفحة 79 من كتابه "نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث"...وفي كثير من هذه المقارنات تعسف. ومما يؤخذ عليه هنا أنه حاول من خلال هذه المقارنات أن يقول إن النحو العربي فيه كل شيء، فكل الصيد في جوف النحو العربي. ولا يعفيه من ذلك ما بيّنه في "المقدمات والمصوغات" من أن هذه التشابهات مجرد اتفاق مبعثه النظر الصحيح.»[15]

لقد أحسن الدكتور حماسة في مثاقفة الدكتور نهاد بأسلوب هادئ عن الزجر والقدح، بحيث أنه لم يقبل منه هذا الغلو والإفراط الذي التمسه في تقريبه ومقارنته، فهو لم يتحكم في جامح إعجابه الذي ألهجه أن يقول: «إن جل منطلقات نظرية تشومسكي تلتقي مع الأصول التي رسمها ابن هشام في المغني للتحليل النحوي وساقها في هيئة جهات يدخل الاعتراض على المعرب من جهتها، وكأن المعرب عند ابن هشام هو البنيوي عند التحويليين.»[16] لنفرض أن هذه النتيجة صحيحة وثابتة التي يقول فيها: "وكأن المعرب عند ابن هشام هو البنيوي عند التحويليين" وسلمنا له أن هناك تعادل في الشكل والمضمون، وليس مجرد تصافح ظاهري الذي قد تلتقي فيه جميع أشتات الثقافات المتغايرة ألا يقدح هذا في موثوقية تشومسكي من زاوية أخرى فنحكم عليه بمنطق اطلاع المتأخر على تراث الأول، وبالتالي يكون هناك تحوير وإعادة تسويغ بجملة من المصطلحات والتقسيمات والتفريعات وما شابه ذلك.

إذا فهذه المقارنة تحتاج إلى تحقيق أعمق، وليس من الهين تقبله، فإما أن تكون هذه المقارنة مجرد تشاكل ظاهري فحسب على أن هناك خصوصيات يتفرد بها كل منهما، وإما أن ننصب المجانيق في صعصعة شخصية تشومسكي العلمية ثم إن عرقه يهودي، ثم لنحكم عليه بأنه تسلق على أكتاف نحاة العرب في نظريته فالأمر إما وإما، فالدكتور نهاد يكون صحيحا ووجيها عندما ينظّر بقوله: «إن مستحدثات الأنظار في اللسانيات يمكن أن تسهم في إنجاز قراءات جديدة لمناهج النحاة العرب قد تمكننا من إضافة "أصول" أخرى إلى نظريتهم، أصول في هدي كلية تلك الأنظار.»[17] لكن في مجال التطبيق يغور عليه وجه الصواب، وهذا هو

الموطن الذي تزل فيه الأقدام، وتخدج فيه الأفكار قبل نضجها تماما، ومن قبل أن تستوفي عدتها المطلوبة في مجال التنظير.

أما إذا عدنا إلى الدكتور إبراهيم السامرائي فإنه لا يرضى بهذه المقارنة والإسقاط لا من قريب ولا من بعيد، وهذا قوله: «أن النحو العربي القديمة لا يمكن إلا أن يدرس وحده، وليس لنا أن نجتهد ونتعمق لنجد مكانا للدرس الحديث في حيز مادتنا القديمة. ثم إن النهج العلمي يفرض هذا البعد الأول عن الأخير، ولأن وسائل البحث لدى الدارسين الأوائل هي غير لدى المحدثين. إن مادة النحو القديم تتخذ من فصيح العربية كما وردت في لغة التنزيل وفي الأدب القديم شعره ونثره أساسا لها، في حين أن الدري الحديث في النحو لابد له أن يتخذ من العربية أساسا. وإنه لمعلوم أن تلك الفصاحة القديمة وهذه العربية المعاصرة مادتان مختلفتان على اشتمالهما على ما هو مشترك بينهما.»(18) يرى الدكتور إبراهيم في هذا النص حتمية التفريق بين التراث والمناهج المعاصرة وهذا التفريق هو من قبيل المنهج لا من قبيل التعصب للتراث فهذا هو الضابط والحد الفاصل من إقامة مقارنة بينهما لأنه لاحظ تهافتا في هذه التجربة عند الدكتور الراجحي والدكتور نهاد، فالدكتور إبراهيم وإن أشد النكير عليهما فإنه لم يرفض الجديد والدليل على ذلك قوله: «من العلم أن نظل في القديم حيث يكون منه في الحيز القديم، ونجتهد في الجديد ونأخذه على أنه جديد.»(19)

2- **موقف الدكتور فخر الدين قباوة:** أما موقف هذا الأخير ففيه شيء من الخصوصية في اتجاهه، وذلك أنه حلّل خطبة الكتاب التي تتمثل في الأبواب الأولى، وتتغيًّا في الخلوص إلى نتيجة أن كتاب سيبويه كان منبع الثرّ لأبرز المناهج الغربية، وإن كان حقل هذه القضية مليء بشوك القتاد و وإن كانت لديه الأدوات اللازمة في التحكيم و النقد، يقول:«و أنت اذا تفحصت هذه الاتجاهات، في الدرس اللغوي الحديث، تحسست بصمات خفية و ظاهرة من منزع سيبويه، في مقدمة "كتابه" حاول المستشرقون و المستغربون طمس معالمها، و تزوير مصادرها بنسبتها الى الجهود الأروبية الأصيلة . فتقسيم الكلم ووصف مجاري أواخره، و علاقة العامل بالمعمول، وتحديد صور البناء و الإعراب، و صوغ التثنية و الجمع في الأسماء و الأفعال ... كل هذا درس نحوي وصفي

لواقع العربية، امد رواد البنيوية بالسبيل البدائي الذي عرف بالنزعة الوصفية.» (20)

وهذه الكلمة تقرير منه بدون لجلجة و لا التواء أن مصدر الإشعاع الفكري للدرس الحديث كان مصدره كتاب سيبويه، و خاصة أن أصحاب النظريات الغربية اهتموا به منذ زمن بعيد قبل أن يصل الى المحدثين العرب لما له من المكانة المرموقة بين المصنفات النحوية العربية، و لكن للأسف أنهم لم يلتزموا الأمانة العلمية في التأصيل و التوثيق لنظرياتهم، و هذه حقيقة يكشف عنها الدكتور قباوة، ثم ان جل أعمالهم اللسانية لا يزال يحيط بمنبعها الأصل الغموض، و ما دام وازع الغلبة بأيديهم فان هذا الأمر يبقى عندنا في حيز التنظير بحيث لا نملك أن نتجاوزه بالتحقيق و قطع الشك باليقين، لا لشيء إلا لضعفنا و شعورنا بعقدة النقص تجاه الغرب، و لولا هذا فانه يوجد الأدلة الكافية لغربلة انجازاتهم.

كذلك مثال آخر يسوقه الدكتور قباوة يقول:«وكذلك شأن التوزيع في دراساتهم- وهو توزيع الكلمات على أقسام يعينها الاستبدال والموقع -تجد له نظيرا في بسط الموقع لأقسام الكلام. مثل: "سيفعل، ولن أفعل، وإن يفعل، وإن عبد الله ليفعل، وهذا رجل ضارب ومررت برجل جميل". وفي هذا ترى الفعل بين سوابق أو لواحق معينة، تحدد شخصيته من سائر أقسام الكلام، وتظهر الصفة بعد الموصوف، ليحل محلها الفعل أحيانا، ويكون الخبر للاسم أصلا، والجزم للمضارع، وقد يقوم مقامهما شبيههما في الوظيفة.»(21)

فهذا مثال يسوقه شديد العارضة ولا يقبله إلا لمن أراد أن يغالط في الحقائق نفسها أو أراد أن يخدر من رجاحة عقله، ولا يتسع المقام لذكر كل الأمثلة التي ساقها تدل على قوة اعتقاده فيما يقول وحجية أدلته فيما يذهب، وهذا ليؤصل لمذهبه لكي لا يتأول فيها لمن يشاء له الهوى تغريرا بالعقول، وهذا موقف منه صارم وله ذلك مادام أن إتباع الحق بغيته وكما أنه لا يعني أنهم أخذوا في نظره كل صغيرة وكبيرة، وإنما استفادوا ولم يوثقوا في بناء أهرام نظرياتهم في زمن الغفلة التي ضربت علينا يقول: «أفترى أن مثل هذا يكون مصادفة وتواردا، أو وقع الحافر على الحافر، كما يقال؟ قد يتسنى لك زعم كهذا، لو كانت نقاط اللقاء نادرة موزعة لا رابط بينهم. أما وهي غفيرة، تشمل جوانب البحث والتنظير والتفسير والمحاكمة، فإن الأصابع لابد أن تمتد

بالاتهام، وتحقيق الاقتباس والتأثر والتقليد. ولك بعد هذا أن ترصد حركة الفكر البنيوي، لتتلمس خطوات التأثر شاخصة، من نشأتها وصفية خالصة، إلى توضعها في أحضان الوظيفية الموسعة. بله أن تلك الحركة سارت في خط مناظر لتاريخ النحو العربي، من البساطة والتعميم والإيجاز إلى التعقيد والتخصيص والتطويل.»[22]

ثم إنهم غلقوا كل أبواب التلميح والتصريح في كل دقيقة وجليلة، ثم إنه ليس من السهل أن يعترف أحد منهم على سبيل التوضيح في الأمر الذي استفاد منه من الموروث العربي بعد أن شاخ طموحه وتقوس ظهره من شدة التحديق والنظر في تقرير أصول نظريته أن يقول لقد سبقني إلى هذا واحد من العرب يدعى الخليل أو ابن جني أو أبو حيان الغرناطي، ولا يفعل هذا إلا باحث بريء النفس مقلما من داء التعطش إلى الجلوس على كرسي الصيت والشهرة.

ولقد أحسن البلاء الدكتور قباوة في كشف نواياهم إنما التزموا مذهب التغليق والترميز لكي لا تقم بيّنات ليست في صالحهم فقال: «ولكن القوم، مع هذا كله حكموا أذواقهم ومنازعهم الاستعمارية، في الاستعلاء والاستلاب، فموهوا صور التأثر والاقتباس، وحوروا التعبير عن المقاصد، برموز ومصطلحات أعجمية براقة، وصبوها في رسوم وخطوط ومعادلات غائمة مضللة صبغت النتاج بألوان الأصالة والعراقة.ثم راحوا يدرسون بعض تلك الظواهر، من زاوية منحرفة ليثبتوا أن النحو العربي عاش بنشأته وتطوره على فتات موائد الدرس الأعجمي. وكان حريا بهم أن يسيروا في الطريق المعاكس، ليكشفوا صور تأثرهم بمناهج النحاة العرب، وسيبويه منهم خاصة. »[23]

فهذه هي الحلقة المفقودة التي غيبها المحققون أولي هذا الاختصاص، وإن كان هذا الأمر مُرْتَفَعٌ مهيب العلو يحتاج إلى تثبت الحنكة بحيث تطرح مجموعة من الأسئلة من الآخذ؟ وما هي دواعي الأخذ؟..إلخ مع الدليل والبرهان بكل روح تجريدية من نوازع النفس الدساسة. فهذه لمحة مجملة عن موقف الدكتور قباوة نجده فيها ثابت الجأش حاد اللسان على الذين افتروا على أصالة النحو العربي وتسلقوا على أكتاف أشهر نحاته من دون اعتراف.

خاتمة:

وحصاد هذه المواقف التي كانت عبارة عن تصاول بين كبار البحاثة المحدثين العرب، تجلى فيها أن النحو العربي يعيش نقاشا حادا بينه وبين اللسانيات بمختلف تياراتها المتضادة والمتآنسة، غير أن موقف دعاة الأصالة الرافضين لتجربة الإسقاط يعتبر موقفهم أثبت ركنا وأرساه لأنهم على الأصل ولم يطلبوا شيئا هو من بدع القول أو العمل في المجال اللغوي أو النحوي كموقف الدكتور إبراهيم والدكتور قباوة وكما تقول القاعدة الأصولية في النحو "من تمسك بالأصل خرج عن عهدة المطالبة بالدليل." أما المطالب بالدليل والبرهنة والتبرير هم أصحاب تجربة الإسقاط والمقارنة والتقريب كالدكتور رمضان عبد التواب، والدكتور مازن الوعر وغيرهم، وإن كانوا قطعوا شوطا كبيرا في إنجاح تجربتهم دراكا لركب الدرس اللساني الحديث، وكما أنهم برهنوا على صلاحية الموروث اللغوي والنحوي في عدة قضايا للتحديث، إلا أنه يحسب عليهم أمر وذلك أنهم جعلوا كلام أمثال تشومسكي وبلومفيلد وغيرهم حجة على النحو العربي حتى تعد الأمر عند بعضهم فما وافق كلامهم فهو لصواب وما خالفه فهو الخراب، ولعمري من سيرضى بهذا التحكيم الذي بضّع النحو العربي وتركه أشبه شيء "بلحم على وضم"، وهؤلاء جميعا الذين حكموهم غرباء على العربية لسانا وعلما، وكأن هذه النظريات التي صدروها في مرتبة الحجيّة أصحابها قد أبحروا في علم اللسانيات حتى صار الواحد منهم يفهم منطق الطير ولغة النمل وسائر لغات العجماوات.

إذا فهذا التعلّق المبالغ فيه بنظريات الغرب لن يكون مجديا، ولا يجلب كبير نهضة طال الزمن أو قصر، إذا كان بالأمر الذي ذكرته فالأجدى والأنفع هو الحوار المنضبط، وترك التعصب والشطط، لكي يكون هناك توافقا منهجيا، وترافقا فكريا، والعاقبة للأصلح فالأصلح.

الإحالات:

1) **دراسات وتعليقات في اللغة:** د، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي- القاهرة، ط1، 1994، ص: 204.
2) المرجع نفسه، ص: 196، 197.
3) **المرجع نفسه**، ص: 201.

4) **أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات**: د، حافظ إسماعيلي علوي، أمحمد الملاخ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 321.
5) **دراسات وتعليقات في اللغة**، ص: 200.
6) **قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث** (مدخل): د، مازن الوعر، دار طلاس، سوريا، ط1، 1988، ص: 347.
7) المرجع نفسه، ص: 348.
8) المرجع نفسه، ص: 351،350.
9) **تحليل النص النحوي (منهج ونموذج)**: د، فخر الدين قباوة، دار الفكر، سوريا، 1997، ص: 143.
10) **قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث (مدخل)**، ص: 352.
11) **أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات**، ص: 321.
12) **النحو العربي في مواجهة العصر**: د، إبراهيم السامرائي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995، ص: 14.
13) المرجع **نفسه**، ص: 16.
14) المرجع **نفسه**، ص: 72.
15) **النحو الدلالي- مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي-** : د، محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، 2006، ص: 38، في الهامش.
16) المرجع نفسه، ص: 41، في الهامش.
17) **الثنائيات لقضايا اللغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة**، دار الشروق، عمان، ط1، 2003، ص: 18.
18) **النحو العربي في مواجهة العصر**، ص: 5.
19) المرجع **نفسه**، ص: 108.
20) **تحليل النص النحوي (منهج ونموذج)**، ص: 155.
21) المرجع نفسه، ص: 155.
22) المرجع نفسه، ص: 161.
23) المرجع **نفسه**، ص: 161.

الشيخ محمّد باي بلعالم ومنهجه في شرح ملحة الإعراب للحريري

أ_ عبد الله عماري
مخبر الموروث العلمي والثقافي بمنطقة تمنراست
بالمركز الجامعي تامنغست
a.ammari1984@yahoo.com

ملخص :

سأحاول في هذه الدّراسة أن أصل إلى مدى اهتمام محمّد باي بلعالم التّواتي بملحة الإعراب للحريري البصري صاحب المقامات، وإلى منهجه في الشرح، مُقدّما في ذلك نبذة موجزة عن حياة الشيخ باي بلعالم، ومعرِّجا على التعريف بمختصر ملحة الإعراب، ومبينا كيف اهتم بها محمّد باي ،واضعاً في ذلك قراءة لمصنفه الذي عالج فيها الملحة؛ من حيث العنوان والموارد والمحتوى.

●●●

1/ حياة محمّد باي بلعالم (ت1430هـ)

أ - اسمه ومولده : هو محمد بن عبد القادر بن محمد بن المختار بلعالم الفلاني، المشهور بالشيخ باي ، من مواليد 1348هـ الموافق لـ1930م بقرية ساهل بمنطقة آولف، من بين خمسة ذكور لوالده عبد القادر الذي كان فقيها [1].

ب- دراسته ومشايخه : تربى ونشأ في أحضان أسرته بقرية ساهل، وبها تعلم مبادئ الفقه واللغة، على يد والده، والشيخ محمّد بن عبد الرحمن بن مكي بلعالم، لينتقل بعدها للتتلمذ على الشيخ مولاي أحمد الطاهري بقصر العلوشية في سالي، الذي جعل منه منارة في العلم والعمل بين الناس ، وبطلب من أهالي مدينة آولف انتقل إليها بعد إجازته من قِبل شيخه مولاي الطاهري، وجاء نص تلك الإجازة كما يلي :"...وبعد، فإن تلميذنا محمّد باي الفقيه الحاج محمّد عبد القادر الفلاني أصلحه الله لازمني في القراءة مدة، وقرأ من الفنون عدة ، وأخذ عني جلّة كتب؛ من شروح ومتون ، وسألني أن أجيزه ن فأقول : قد أجزته بكل ما تحوز لي به الرواية وما تلقيته عن أشياخي ضاعف الله أجورهم رواية ودراية، وبما لي من شرح وتقرير وتعليم وتحرير،

سائلاً من الله أن يوفقني وإياه، وأن يختم لي وله بصالح الأعمال، وبلوغ الآمال بمنه وكرمه، وأوصيه ونفسي بتقوى الله ومراعاة حقوق الأشياخ والسلام، وكتبه العبد الفقير الذليل الكسير الطاهر احمد بن إدريس لطف الله به آمين في 14شعبان سنة1373هـ " [2]، وبعدها تولى مهمة التدريس بحي الركينة المتواجد في مدينة آولف، أين وضع النواة الأولى لمدرسته العلمية المعروفة حالياً بمدرسة مصعب بن عمير .

ج- رحلاته : كان كثير التنقل والتجوال في شتى المناطق التواتية، ووضع كتاباً لتلك الرحلة في جزأين سماه بـ الرحلة العلية إلى منطقة توات، كما شدّ الرّحال إلى أصقاع عدة بحثاً عن الزّاد العلمي والمعرفي، حيث جال البلاد العربية والتقى بمشايخها وعلمائها، ومن هذه البلدان تونس ، والمغرب، وليبيا، والمملكة العربية السعودية التي واظب على ارتيادها سنوياً في مناسك الحج والعمرة منذ سنة 1974م بلا انقطاع، بعدما كانت حجته الأولى سنة 1964م، وصنَّف لهذه الرحلات كتابين هما : رحلات إلى الحجاز ،و رحلة إلى المغرب الأقصى، وكسب من تلك الرحلات علاقات وطيدة مع الكثير من العلماء والأعلام، فكانت له العودة في الفتوى وطلب المشورة[3] .

د – آثــاره : يعدُّ الشيخ محمّد باي من المكثرين في التأليف والتصنيف في شتى المعارف والعلوم ، ومن مؤلفاته نذكر :

01-علوم القرآن : الذي صنف فيه ما يلي :

- ضياء المعالم على ألفية الغريب لابن العالم : وهو شرح لألفية الغريب التي رأيناها سالفاً للشيخ بن العالم (ت1212هـ).
- المفتاح النُّوراني على المدخل الرّباني.

02-الحديث :ومن مصنفاته في هذا نذكر :

- كشف الدثار على تحفة الاثار.

03-الفقــه : وألف في هذا الجانب :

- فتح الرحيم المالك في مذهب الإمام مالك .
- الجواهر الكنـزية لنظم ما جُمع في العزيّة .
- السبائك الإبريزية على الجواهر الكنـزية.
- فتح الجواد على نظم العزية لابن بـاد .
- الكوكب الزهري نظم مختصر الأخضري.

- الإشراق البدري شرح الكوكب الزهري.
- المباحث الفكرية على الأرجوزة البكرية.
- أنوار الطريق لمن يرد حج البيت العتيق.
- زاد السالك شرح اسهل المسالك (جزأين)
- الاستدلال بالكتاب والسنة النبوية شرح على نثر العزية ونظمها الجواهر الكنـزية (جزأين).
- ملتقى الأدلة الأصلية والفرعية الموضحة للسالك على فتح الرّحيم المالك(أربعة أجزاء).
- إقامة الحجة بالدليل شرح على نظم بن بادي على مهمات من مختصر خليل (أربعة أجزاء).
- مرجع الفروع إلى التأصيل من الكتاب والسنة وإجماع الكفيل (عشرة أجزاء).

04-الفرائض :ونجد التالي :

- الدرة السنية في علم ما ترثه البرية .
- فواكه الخريف شرح بُغية الشريف .
- كشف الجلباب على جوهرة الطلاب.
- مركب الخائض على النيل الفائض.
- الأصداف اليمية شرح الدرة السنية .

05-أصول الفقه : وصنف في الأصول ما يلي :

- ركائز الوصول على منظومة العمريطي في علم الأصول.
- ميسر الحصول على سفينة الأصول.

06- النـحو العربي : ألف فيه الكتب التالية :

- اللؤلؤ المنظوم نظم مقدمة ابن آجروم: وهو نظم وضعه للآجرومية.
- كفاية المنهوم شرح اللؤلؤ المنظوم: وهو شرح لنظم مقدمة الآجرومية الذي وضعه ابن أُبّ.
- الرحيق المختوم شرح على نظم نزهة الحلوم: شرح لنظم نزهة الحلوم للشيخ محمّد بن أُبّ.

- التحفة الوسيمة على الدرة اليتيمة : هو شرح لأرجوزة النبهاني في النحو.
- منحة الأتراب على ملحة الإعراب: وهو شرح لملحة الإعراب للحريري ، وسنسلط الضوء عليه في هذا المقال .
- عون القيوم على كشف الغموم: شرح لكشف الغموم لمحّمد بن أُبّ.

07-السيرة النبوية : وصنّف فيها :

- فتح المجيب في سيرة النبي الحبيب .

08-فنون متنوعة :نجد ما يلي :

- انقشاع الغمامة والإلباس عن حكم العمامة واللباس من خلال سؤال سعيد هرماس.
- الرحلة العلية إلى منطقة توات (جزأين).
- قبيلة فلاّن في الماضي والحاضر وما لها من العلوم والمعرفة والمآثر.
- رحلات إلى الحجاز .
- رحلة إلى المغرب الأقصى .
- الغصن الداني في ترجمة وحياة الشيخ عبد الرحمن بن عمر التينِلاني .

هـ - وفاتـه : انتقل إلى رحمة ربه صباح يوم الأحد الثالث والعشرين من ربيع الثاني سنة ثلاثين وأربعمائة للهجرة (1430هـ)، الموافق لـ التاسع عشر من شهر أفريل من العام التاسع بعد الألفين للميلاد(2009هـ) ، وشُيعت جنازته في اليوم الثاني من الوفاة بمقبرة الجديد بمدينة آولف .

2 / منهج الشيخ محمّد باي في شرح ملحة الإعراب :

أ _ التعريف بملحة الإعراب للحريري: هي منظومة تعليمية[4] في النّحو والصرف ،جاءت في نحو 375 بيتاً من بحر الرجز المشطور المزدوج ،اعتنى بها الشارحون لتقريب ألفاظها وتسهيل معانيها ،ومن أبرز شارحيها الحريري نفسه، وابن الناظم[5] (ت686هـ)وابن الوكيل[6] (ت791هـ)، وجلال الدين السيوطي[7] (ت911هـ)،والفاكهي[8] (ت972هـ)، كما اهتم بها الشيخ باي بلعالم الفلاني في شرح نفيس سماه بـ : منحة الأتراب شرح على ملحة الإعراب، فما المقصود من وراء هذا العنوان ؟، وما هو المنهج الذي سار عليه في هذا الشرح ؟، وما هي الموارد التي انتقى منها مادته ؟، وما هو مضمون هذا الشرح ؟

ب _ منحة الأتراب شرح على ملحة الإعراب

قراء معجمية في العنوان : المنحة من المَنْحِ؛ وهو العطاء وبابه قطع وضرب والاسم (المِنحة) بالكسر وهي العطية[9]، ومنحه الشاة والناقة يمنحه، ويمنحه أعاره أياها، والمنحة تكون في الأرض أيضاً، فيمنح الرجل أرضاً للآخر ليزرعها، ورجل منّاح كثير العطاء، والمانح من المطر الذي لا ينقطع، والمانح من الإبل التي يبقى لبنها بعدما تذهب ألبان الإبل[10].

أما مصطلح الأتراب، فهو جمع أترب؛ والتِّرب بالكسر اللّدة وجمعه أترابٌ، والترائب هي عظام الصدر، وأترب الرجل صار له مالاً بقدر التراب، وأتربوا الكتاب بمعنى اهتموا به[11]، والترائب موضع القلادة من الصدر، وقيل مابين الثديين[12]، قال تعالى :"خُلِقَ مِن مَاءٍ دَافِقٍ يَخْرِجُ مِنْ بَيْنِ الصُّلْبِ وَالتَّرَائِبِ"[13]، وقال الفراء : صلب الرجل وترائب المرأة[14].

ومن خلال تلك القراء المعجمية في المعاجم اللغوية يتبين لنا أن محمد باي بلعالم من خلال عنوانه هذا، أراد أن يمنح ويعطي للمتعلمين والدارسين ألباناً سائغة الشراب استخرجها من بين دفتي وترائب منحة الإعراب .

المنهج المتبع في الشرح :

إن المنهج الذي سلكه الشيخ محمد بلعالم في شرحه هذا، يوضّح كيف أنه وضع كتابه هذا لخدمة المتعلمين؛ فكان الأسلوب سلساً وواضحاً قريباً للاستيعاب والفهم .

وهذا المنهج ليس بغريب عليه؛ فهو المحدّث والفقيه والأصولي، ولا يخف على ذي بالٍ مدى حرص المحدّثين والفقهاء على ترتيب موضوعاتهم وتيسير قراءتها، ومن مظاهر الدّقة والسهولة في منهجه هذا نذكر :

1/تحديد الموضوع والهدف منه : حيث بيّن لنا في مقدمة كتابه، بعد البسملة والصلاة والسلام على رسولنا الكريم، موضوع الإعراب وأهميته لدى طلاب اللغة العربية من خلال ملحة الإعراب كما بيّن لنا كذلك الهدف من هذه الملحة، حين قال :"... فإنه لا سبيل لفهم معاني السنة والكتاب إلاّ بعد معرفة الإعراب، ولما كانت ملحة الإعراب وسنحة الآداب من أجل ما ينتفع به الطلاب، وأجمل ما يثير الإعجاب، لكونها أزالت عن النحو الحجاب، وكشفت عنه النِّقاب وقشعت عنه الضباب"[15].

وفي تحديده للموضوع وعرضه نجده يتصف بالتواضع؛ وذلك عندما طُلب منه شرح الملحة في قوله :" وقد طلب مني بعض الأحباب أن نضع عليها شرحاً

يفتح منها الأبواب، ويُقربها للطلاب ،فأجبته وإن كنت لست أهلاً لمن يُحضر للسؤال الجواب، ولا ممّن يُميّز بين ما يستحسن وما يُعاب، فاستعنت برب الأرباب ،وسميته منحة الأتراب على ملحة الإعراب"[16] .

2/ نزوعه إلى تجنب التكلّف والتأويل : إن القارئ لشرح محمد بلعالم يجده يميل إلى الوضوح في عرض مادته، ويبتعد عن مداخلة الكلام والتعسّف، وكذا التكلّف، والغرض من ذلك كله، هو محاولة الوصول إلى مُبتغاه بأيسر عبارة وأوضح لفظ .

3/ تفصيله وبيانه الكافي لمسائل النحو الواردة في ملحة الإعراب، تفصيل الواشي الماهر حين يقوم بوشي وتفصيل الثوب الجديد على لابسه، بحيث يصبح ثوباً حسنا جميلاً، ومهما تباعدت المسائل النحوية عن ذهن القارئ المتعلّم فإن الشيخ بلعالم وبغزارة علمه، وسعة فكره الثاقبة يُقرّبها إليه بأسلوب سهل وممتع، ونرى محمد باي يسلك في شرحه هذا مسلكاً وسطاً، فلم يختصره اختصاراً مُخلاً ولم يُطوّله تطويلا مُملاً، وهو أسلوب العالم الماهر البارع في فنه وصنعته.

4/ ضبط المفردات اللُّغوية :حرص الشيخ حرصاً شديداً على ضبط المفردات اللغوية وقام بإيضاح معانيها، وشرحها وضبطها بالشكل، ونأخذ من أمثلة ذلك شرحه لمفردة(أقول) ؛التي استهل بها البيت الأول بقوله :

أقول من بعْدِ افْتِتَاحِ القَوْلِ   بِحَمْدِ ذِي الطَوْلِ سَدِيدُ الحَوْلِ[17]

حيث يقول محمد باي :"قوله (أقول) بصيغة المضارع الذي يعبر به المتكلّم عن نفسه من غير أن يشاركه غيره في القول، وماضيه (قال)، التي هي مادة القول، وأصل قال قَوَل، فتحرك حرف العلة وانفتح ما قبلها فقُلب ألِفاً فصار قال،كما أن أصل أقْولُ أقْوُلُ... استثقلت الضمة على الواو فنُقلت إلى الساكن الصحيح قبلها، فصار أقُولُ"[18] .

وهناك أمثلة كثيرة أوردها محمد باي على هذا المنوال، فلم يُغادر أي لفظة أو مفردة هي بحاجة إلى ضبط أو إيضاح إلاّ ضبطها وفسّرها بعبارات لا تحتمل اللبس .

5/ تدعيم شرحه بتنبيهات لتوضيح الفكرة للمتعلّم، ونأخذ على سبيل المثال لا الحصر، عند شرحه لباب الترخيم، ختمه بتنبيه قال فيه :"وقد تقدّم لنا أن

المركب تركيب إسناد لا يُرخم ،وأما المركب تركيب مزج فإنه يُرخّم ،وترخيمه يكون بحذف عجزه... فتقول في (معدِ كربٍ) : يا معدِ ... "[19].

6/ أمانته العلمية وتحريه : يمتاز محمد باي _في التأليف_ بحرصه على الاستقصاء والإلمام بتفاصيل كل قضية يتصدّى لها ،وإيراد أقوال العلماء، ومناقشتهم ،وقد ساعده على ذلك همته وصبره ،وغزارة علمه وتمسكه بالعلوم النّقلية؛ التي تعتمد وعلى المأثور بطريقة ضم الأشياء إلى أشباهها :من حيث الآراء المفردة والموضوعات التي تدخل في نسقٍ واحد، فقد كان ذا اطلاع واسع على مصنفات العلماء وآرائهم واختلافاتهم، ويظهر ذلك جلياً حين يتناول مسألة نحوية فإنه يُخيِّل لمن يقرأها أنه لم يغادر كتاباً تحدّث عنها إلاّ أفاد منه، وهو فوق ذلك يُبدي رأيه مُناقِشاً ومُعلِّلاً ومُرجِّحاً، ونأخذ قولاً من أقواله في هذا الصدد:"... وأعلم أن المصدر المعنوي عند سيبويه منصوب بفعل مقدّر من لفظه،... ومذهب السيرافي والمازني وابن مالك أنه منصوب بالفعل المذكور، وعلى ذلك فالمصدر المعنوي مطّرد في كل ما خالف ناصبه ووافقه في المعنى ..."[20].

موارده في انتقاء المادة العلمية:

لقد تنوعت وتعدّدت المصادر اللغوية والنحوية، التي عاد إليها محمد باي بلعالم أثناء شرحة لملحة الإعراب، والواضح من ذلك أنه دار في فلك أساطين اللغة كأبي عمرو بن العلاء ،والخليل،و سيبويه ،والفرّاء، والأخفش، وثعلب، وأبي علي الفارسي، والزمخشري وغيرهم .

كما أنه لم يسر في إفادته من المصادر والمراجع على طريقة واحدة، ومنهج ثابت، فقد تراه يذكر الكتاب الذي نقل عنه، أو يذكر المؤلف فقط، وأحيانا لا يذكر من ذلك شيئا، ويكتفي بقول :قيل، أو قال النُّحاة، أو قال بعضهم، أو قال بعض العلماء، أو ينسب القول إلى أهل اللغة أو أهل العربية، أو أهل البصرة، أهل الكوفة ...

وسأفصّل القول في موارده التي رجع إليها في شرحه :

1/ المصادر التي صرّح بأسمائها وأسماء مؤلفيها : ونعثر من ذلك على مؤلفاته فقط التي عاد إليها لتوضيح بعض المسائل وهي :

أ_ **اللؤلؤ المنظوم** : ورجع إليه الشيخ في حديثه عن الإعراب وعلاماته، فقال :"ولقد قُلت في نظمنا (اللؤلؤ المنظوم) في أنواع الإعراب ما يلي :

رَفعٌ ونَصْبٌ ثُمّ خَفْضٌ جُزِمَا   أقْسَامُهُ أرْبَعَةٌ فالاسْمُ

قَدْ خَصّ بِالثّلاثِ والجَزْمُ امْتَنَعْ   فِي الاسْمِ والخفضِ من الفِعْلِ انْقَطَعْ"[21]

وفي حديثه عن المفعول لأجله، عاد أيضاً إلى نظمه فقال :"وقد قلت في نظمنا اللؤلؤ المنظوم :

الاسْمُ إنْ جـاءَ بَياناً لسَبَبْ   وُقُـوع فِعلٍ أو لِعِلّـة نُسِب

فانْصِبْهُ بِالمفعولِ منْ أجْلِهِ أوْ   سَمِيهِ مَفْعولاً لَهُ كَما – رَوَوْا

كَـقُمْتُ إجْـلاَلاً لِقَوْمٍ بَرره   وحَذَر الـموتِ أتى في البقره"[22]

ونجده مرّة أخرى يُدعم من نظمه في حديثه عن الحال في جواب كيف، إذ يقول :"... وهذا كقولنا في اللؤلؤ المنظوم : والحالُ فِي جَوَابِ كَيْفَ يَصْلُحُ   إنْ قُلْتَ كَيْف جَاءَ يَوماً صَالِحُ ؟"[23].

وفي باب الاستثناء ،وأثناء حديثه على الاستثناء المُفرغ[24] يقول :"... وإلى هذا أشرنا بقولنا في اللؤلؤ المنظوم :

وَإنْ يَكُنْ نقْصٌ ونفيٌ وُجِدا   فاجْرِ عَلى الفاعِلِ حيث أُسندا

نَحْو :مَا قَامَ إلاّ زيدٌ يَخْطُبُ   وَمَـا رَأيتُ إلاّ عمْراً يَكتُبُ"[25].

ب _ الرحيق المختوم لنزهة الحلوم:وأشار الشيخ إلى مصنفه هذا في كلامه عن (إذن) الناصبة للفعل المضارع، فقال :"وقد بسطت الكلام على (إذن) في شرحنا الرحيق المختوم على نزهة الحلوم، وذكرت ما فيها من التفاصيل"[26]، وهذه التفاصيل التي يبينها في شرح الرحيق المختوم هي قوله :"... ويشترط في النصب بها ثلاثة شروط :أن يدخل على فعل مستقبل ،وأن تكون مقدمة ،وأن يعتمد ما قبلها على ما بعدها ،وفيها بعد حروف العطف الأمران والإلغاء أكثر ..."[27].

ج_ عون القيوم على كشف الغيوم :وعاد إليه أثناء حديثه عن حروف الجر ومعانيها، فقال:"... وبقية معانيها ذكرتها في شرحنا عون القيوم على كشف الغموم"[28].

2/ الأعلام التي صرّح بأسمائها فقط : وفي تتبعنا لمصنّف الشيخ باي وجدناه يُورد كلاماً لتدعيم الفكرة، وينسبه لصحابه مثل :

أ_ سيبويه :وقد أخذ عنه في مواطن نذكر منها :

_ أثناء حديثه عن (الـ) التعريف، هل هي بجملتها للتعريف أم أن همزتها همزة قطع، وحذفت في الوصل لكثرة الاستعمال، فأورد رأي سيبويه، وقال :"قال سيبويه هي اللام وحدها والهمزة وصل"[29].

_ في سياق كلامه عن المبتدأ والخبر، عرّج عن العوامل المعنوية ،وأدلى برأي سيبويه في أن عامل رفع المبتدأ هو الابتداء؛ وهو عامل معنوي، فقال :"والرفع للمبتدأ هو الابتداء كما هو مذهب سيبويه "[30].

_ كما ورد اسم سيبويه كذلك في كلام محمد باي عن المصدر؛ وهو الأصل الذي اشتقت منه الأفعال والصفات، والمصدر – كما هو معلوم عند النّحاة – واجب النصب، سواء أكان مرافقاً لفعله في اللفظ أم موافقاً له في المعنى، نحو قعدت جلوساً، وفي هذا الصدد – الموافقة للمعنى – دعّم محمد باي رأيه برأي سيبويه الذي ينص على أن المصدر المعنوي لا ينصب بفعله، وإنما ينصب بفعل مُقدّر من لفظ فعله، فقال :"واعلم أن المصدر المعنوي عند سيبويه منصوب بفعل مُقدّر من لفظه"[31].

_ ونجد محمد باي في حديثه عن ترخيم المركب المزجي؛ الذي يُرخّم بحذف عجزه فنقول في (معد كرب) يا معدِ[32]، يُدعّم نصّه هذا بكلام سيبويه، فيقول :"وإن عمراً [33]، يعني سيبويه نقله، قال تقول في النسب إلى تأبط شر، يا تأبطَ"[34].

_ وفي حديثه عن الأسماء المبنية على الكسر، وهو يشرح كلام الناظم :

وَأمْسِ مَبْنِيٌّ عَلَى الكَسْرِ فَإنْ   صُغِّرَ صَارَ مُعْرَباً عِنْدَ الفَطِنْ

نجده ينحاز لرأي الحريري في بناء (أمس) على الكسر، لكونها كذلك عند أكثر العرب، إلاّ ما جاء في ضرورة الشعر[35]، واستدل في ذلك بقول سيبويه :"قد جاء في ضرورة الشعر (مُذْ أمسَ)
بالفتح"[36].

ب_ الخليل : وأشار إلى مذهبه في كلامه عن (الـ) التعريف، فقال :"اخْتُلِف في (الـ) فقيل :هي بجملتها بتعريف، وهمزتها همزة قطع، وحُذفت في الوصل لكثرة الاستعمال، وهو مذهب الخليل"[37].

ج _ **ابن مالك:** نجد محمد بلعالم يرجع إلى ابن مالك في مواطن كثيرة نذكر منها:

_ ورد اسم ابن مالك في حديث الشيخ عن المعتل من الأسماء؛ الذي لا يحمل علامة الإعراب على الحرف الأخير (المنقوص والمقصور) ،فقال :"قال ابن مالك:

وَسَمِّ مُعْتَلاً مِنَ الأسْماءِ مَا   كَالْمُصْطَفَى وَالْمُرتقَى مَكَارِمَا"[38].

_ وفي باب الأسماء الملازمة للإضافة نجده يُورد كلاماً لابن مالك، فيقول:" ... ولقد أشار ابن مالك إلى بعضها ،فقال :

وَأَلْزمُوا إضَافَة لَدُنْ فَجُرْ   ونَصْبُ غُدْوةٍ بِهَا عَنْهُمْ نَدَرْ "[39] .

_ ونجده يرجع لابن مالك كذلك أثناء كلامه عن أسلوب التحذير والإغراء، فيقول :"وإلى (إيّا) أشار ابن مالك بقوله :

إيّاكَ وَ الشرّ وَنَحْوِهِ نصَبْ   مُحَذّرٌ بِما اسْتِتَارَهُ وَجَبْ "[40].

د _ **محمّد بن أُبّ المُزمّري** : ومن المواطن التي لجأ فيها إلى استحضار أقوال المزمّري نذكر :

_ أثناء كلامه عن المنادى المُرخّم، وفي غضون حديثه عن ترخيم (صاحب) أنها شاذة في القياس لكونها ليست عَلَماً ،استدلّ بقول محمّد بن أُبّ ،فقال :"... ومن الترخيم قول الشاعر ،وهو محمد بن أبّ التّواتي :

صَاحِ سَلِّم علَى النُّحاةِ وَسَلْهُم   حَبَّذَا حبَّذَا هُـم إنْ أجَابُوا "[41].

_ وفي باب الجر كذلك ورد اسم ومحمّد بن أُبّ على لسان محمد باي بلعالم، مُستدلاً به عن معاني حروف الجر (من) ،فقال :"... وقد عدّ لها الشيخ محمّد بن أُبّ عشْراً من المعاني فقال :

مِنْ قَدْ حَوَتْ مِنَ المَعَانِي عَشَرهْ   دُونَكَهَا مَجْمُوعَةٌ مُحَرّرهْ
بَعْضُ وَبَيْنَ وابْتَدَى فِي الأَمْكِنَهْ   بِهَا وَقَدْ تأتِي لِبَدْءِ الأَزْمِنهْ
وَنصَـصٌ وَعِلَـلُنْ وأبْـدِلاَ   وَرَادَفَتْ بَاءٌ وفِي وَعَنْ عَلَى"[42]

هـ _ **السيرافي والمازني** : وورد اسمهما في الكلام عن المصدر المعنوي؛ الذي لا فعل له من لفظه مثل :حلفت يميناً ،حيث قال بلعالم :"ومذهب السيرافي والمازني وابن مالك أنه منصوب بالفعل المذكور ،وعلى ذلك فالمصدر المعنوي مطّردٌ في كلّ ما خالف ناصبه ووافقه في المعنى "[43].

3/ المصادر التي صرّح بأسمائها فقط :ونجد منها :

أ _ **الجوهرة النحوية على شرح الأجرومية** : رجع إليها الشيخ بلعالم لسرد حكاية في حروف المضارعة (نأيت) ،فقال :" ... وفي الجوهرة النحوية على شرح الأجرومية حكاية عن بعض أولاد ملوك سبتة رحمه الله تعالى وأعادها للإسلام، أنه طلب من الشيخ الغافقي أبي إسحاق الزجاج شارح "الجمل" أن يُعلمه وأن يلقي له ما يلقي لصغار الولدان، فقرأ عليه الجمل للشيخ أبي

إسحاق الزجاج حتى انتهى فقال له يجمعها قولك "نأيت" بتقديم النون على الهمزة ..."[44].

ب _ **مختار الصحاح** : ورجع الشيخ لهذا المعجم أثناء ضبطه لمصطلح (السَّمط)، فقال :"... والسّمْطُ :هو الخيط ما دام فيه الخرز، وإلاّ فهو سِلْكٌ، كذا في الصحاح"[45].

ج _ الخلاصة : وورد ذكر خلاصة ابن مالك في حديثه عن الاستثناء بخلا وعدا، فقال :"... والمشترك بينهما (خلا) و(عدا) ،قال في الخلاصة :

وَحَيْثُمَا جُرّا فَهُمَا حَرْفَانِ   كَما هُما إنْ نُصِبَا فِعْلَانِ"[46]

بمعنى إذا كان ما بعدهما مجروراً فهما حرفان، وإن كان ما بعدهما منصوباً فهما فِعلان .

محتوى الكتاب :

إنّ مُصنف محمد باي بلعالم هذا جاء تابعا وممتداً لعمل الحريري في ملحة الإعراب ،حيث اهتم بما جاء منظوماً في أبواب الملحة ،فشرحها وبسّط معانيها للمتعلمين ،بعبارات وألفاظ سلسة سهلة للاستيعاب كما مرّ بنا في المنهج المتّبع، وفيما يلي سنفصّل القول عن محتوى منحة الأتراب :

استهلّ شرحه بالبسملة والحمدلة، مع تبيين السبب الذي جعله يقدُمُ على هذا العمل، وبعد ذلك استعان بالله وسّمى مُصنفه بمنحة الأتراب على ملحة الإعراب، وطلب من الله التوفيق للصواب، وأثنى على الناظم ودعى له بحسن الثواب والمآل [47].

ليشرع مباشرة في شرح كلام الحريري :

أقُولُ مِن بَعْدِ افْتِتَاحِ القَوْلِ   بِحَمْدِ ذِي الطُولِ شَدِيدُ الحَوْلِ[48]

وبعد ذلك نراه يبدأ بالحديث عن الكلام العربي وأقسامه، وهو باب الاستهلال في النحو العربي عند النُّحاة، فقال في شرحه لكلام الناظم عن باب الكلام :"قوله باب الكلام ،وهو المصطلح عليه عند النحاة، وحدُّه ما أفاد المستمع فائدة يحسن السكوت عليها، وذلك هو اللفظ المركب من كلمتين فأكثر إذا كان الكلام مُركباً من فعلٍ أو اسم ..."[49] .

فالمُلاحظ من خلال هذا الكلام، إن محمد بلعالم يُحاكي الأوائل من النحويين في تعريفهم للكلام العربي، وأقسامه، ونراه أيضاً يُشير إلى قضية التركيب بين أقسام الكلام؛ التي تعد شرطاً أساسياً من شروط الكلام العربي الذي يُحقّق الفائدة.

وكما هي الحال مع جميع المصنفات النحوية، بعد الحديث عن الكلام وأقسامه، بدأ الخوض في الحديث عن أقسام الكلام الثلاثة(الاسم والفعل والحرف)، وفصّل القول في ذلك تفصيلاً يليق بالمتعلم المبتدئ[50].

وبعد ذلك سلّط الضوء على باب الإعراب وعلاماته، مُعرّجاً على إعراب الاسم المفرد المتصرف؛ الذي عرّفه بالتعريف المتعارف عليه في سائر أمهات الكتب النحوية، بقوله :"هو الاسم المتمكّن الأمكن الذي لم يشبه الحرف فيُبنى، ولا الفعل فيُمنع من الصرف "[51].

ومواصلة لحديثه عن إعراب الأسماء، نجده يطرق باب الأسماء الستة وشروط إعرابها ؛المتمثلة في الإفراد والتكبير والإضافة[52]، ليتناول بعد ذلك إعراب بقية الأسماء المتمثلة في المنقوص والمقصور، والمثنى والجمع الصحيح السالم بنوعيه المذكر والمؤنث، بالإضافة إلى إعراب جمع التكسير[53] .

وبعد ذلك شرع في شرح باب حروف الجر الذي يقول الحريري في مُستهلّه :

وَالجَرُّ فِي الاسْمِ الصَّحِيحِ المُنْصَرِفْ   بِأحْرُفٍ هُنَّ إذَا مَا قِيل صِفْ
مِنْ وَإلى وَفِي وحتّى وَعَلَى   وَعَنْ وَمُنْذُ ثُمَّ حَاشَا وَخَلاَ
وَالبَاءُ والكَافُ إذا مَا زِيدَا   واللاّمُ فَاحْفَظْهَا تكُنْ رَشِيدَا
وَرُبَّ أيْضاً ثُمَّ مُذْ فِيما حَضَرْ   مِنَ الزّمَانِ دُون مَا مِنْهُ غَبَرْ [54]

ليأتي الحديث عن حروف القسم[55]، المتمثلة في :الواو، والتاء، والباء، وبعدها مباشرة تناول باب الإضافة، حيث عرّفها في اللغة والاصطلاح[56] قبل أن يبدأ في شرح كلام الناظم :

وَقَدْ يُجَرُّ الاِسْمُ بِالإضَافَهْ   كَقَوْلِهِمْ دَارُ أبِي قُحَافَهْ

ولم ينس – مُقتديا بالناظم – الحديث عن كم الخبرية[57]، والمبتدأ والخبر وأحكامها[58]، وكذا الاشتغال وأركانه وشروطه[59]، مروراً بالفاعل وتوحيد الفعل معه[60]، ونائب الفاعل؛ الذي سمّاه بمالم يُسمّ فاعله[61] .

وبعدها توالى الحديث عن الأبواب النحوية المعروفة[62] ولم يضف جديداً يُذكر فيها، فتحدّث عن المفعول به، وظنّ وأخواتها، والمصدر والمفعول له، والمفعول معه، والحال والتمييز، والظرف ،والاستثناء، ولا النافية للجنس، والتعجب، وأسلوب الإغراء والتحذير، وإنّ وأخواتها، وكان وأخواتها، والنداء مع جميع أحكامه، والتصغير، والحروف الزوائد، والنسب والتوابع، وكل ما

يتعلق بها، و الممنوع من الصرف، والعدد، ونواصب الفعل المضارع وجوازمه، وأسلوب الشرط والجزاء، وختم الكلام بالحديث عن باب البناء .

وبعد ذلك شرع في شرح خاتمة الحريري التي قال في مطلعها :

وَ قَدْ تَقَضَّتْ مُلْحَةُ الإعْرَابِ مُـودَعَةً بَدَائِعَ الإعْرَابِ [63]

وهكذا استطاع محمّد باي بلعالم أن يؤلّف شرحاً موجزاً مُبسطاً على نظم مُلحة الإعراب للحريري، حيث قدّمه للمتعلّم في حُلّة مُيسرة وسهلة المنال والاستيعاب، فجزاه الله عنا وعنهم خير الجزاء .

الإحالات :

---

1 - صفحات من تاريخ منطقة آولف ، عبد المجيد قدي ، أبحاث للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 2007م ، ص 112.

2 - الرحلة العلية إلى منطقة توات لذكر بعض الأعلام والآثار والمخطوطات والعادات وما يربط توات من الجهات ، محمد باي بلعالم ، دار هومة ، دط، دت ، ج1 ، ص 366.

3 - صفحات من تاريخ منطقة آولف ، ص 113.

4 - تاريخ الأدب العربي ،بروكلمان ،نقله إلى العربية عبد الحليم النجار ،دار المعارف ،القاهرة ،ط5 ،دت ،ج5 ،ص 152 .

5 - يُنظر : بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ، السيوطي ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر ، ط2 ، 1979م ،ج1 ،ص 225 ،و تاريخ الأدب العربي ،بروكلمان ،نقله إلى العربية عبد الحليم النجار ،دار المعارف ،القاهرة ،ط5 ،دت ،ج5،ص153 .

6 - بغية الوعاة ،ج1 ، ص 393 .

7 - تاريخ الأدب العربي ،بروكلمان ،ج5،ص153

8 - نفسه ، ص 153 .

9 - مختار الصحاح ، محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي ، دار الكتاب الحديث ، الكويت ، ط1 ، 1993م، ص427 .

10 - لسان العرب ، ابن منظور ،تح : عبد الله علي الكبير ،ومحمد أحمد حسب الله ،و هاشم محمد الشاذلي ،دار المعارف ، القاهرة ، باب الميم ،مج06 ،ص 4274 – 4275 .

11 - مختار الصحاح ،باب التاء ،ص 62 .

12 - لسان العرب ،باب التاء ،مج01 ،ص 424 – 425 .

13 - سورة الطارق ،الاية 6 -7 .

14 - معاني القرآن ،الفراء ،تح :إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط1 ،2002 ،ج3 ،ص144 .

15 - منحة الأتراب شرح على ملحة الإعراب ،محمد باي بلعالم ،دار هومة ،الجزائر ،دط،2001 ،ص03 .
16 - نفسه ، ص03 .
17 - ملحة الإعراب ، الحريري ،ملتزم الطبع والنشر عبد الجليل أبو القاسم ،دط ،دت ،ص02 .
18 - منحة الأتراب شرح على ملحة الأعراب ،ص 04 .
19 - نفسه ، ص104 .
20 - نفسه ،ص 65 .
21 - نفسه ، ص 21 .
22 - نفسه ، ص 68 .
23 - نفسه ، ص72 .
24 - سُمي بالاستثناء المفرغ لأن ما قبل (إلاّ) قد تُفرَغُ لطلب ما بعدها ،ولم يشتغل عنه بالعمل فيما يقتضيه ، نفسه ،ص 82
25 - نفسه ، ص 82 – 83 .
26 - نفسه ، ص 132 -133 .
27 - الرحيق المختوم لنزهة الحلوم ، محمد باي بلعالم ،مطابع عمار قرفي ،باتنة ،دط ،دت ، ص 48
28 - منحة الأتراب شرح على ملحة الإعراب ،ص 38 .
29 - نفسه ، ص 13 .
30 - نفسه ، ص 47 .
31 - نفسه ، ص 65 .
32 - نفسه ، ص 105 .
33 - عمراً يقصد به الاسم الحقيقي لسيبويه وهو عمرو بن عثمان بن قنبر
34 - منحة الأتراب شرح ملحة الإعراب ، 105
35 - نفسه ، ص 154 .
36 - نفسه ، ص 154 .
37 - نفسه ،ص 13 .
38 - نفسه ، ص 27 .
39 - نفسه ، ص 45 .
40 - نفسه ، ص 90 .
41 - نفسه ، ص 105 .
42 - نفسه ، ص 36 .
43 - نفسه ،ص 56 .

44 - نفسه ، ص 19 .
45 - نفسه ، ص 18 _19 .
46 - نفسه ، ص 80 .
47 - نفسه، ص 03 .
48 - نفسه ، ص04 .
49 - نفسه ، ص 06 _ 07 .
50 - نفسه ، من ص 07 حتى 19 .
51 - نفسه ، ص 23 .
52 - بمعنى أن تكون مفردة ،وان تكون مكبرة لأنها لو صُغِرت أعربت بالحركات مثل جاءني أُبَيُّك ، ورأيت أُبيَّكَ، وأن تكون كذلك مضافة فلو كانت مفردة غير مضافة أعربت بالحركات مثل هذا أخٌ ، نفسه ،ص 24 .
53 - نفسه ، من ص 26 حتى 34 .
54 - نفسه ، ص 35 .
55 - نفسه ، ص 43 .
56 - نفسه ، ص 44 .
57 - نفسه ، ص 46 .
58 - نفسه ، من ص 46 حتى 51 .
59 - نفسه ، ص 52 حتى 54 .
60 - نفسه ، من ص 55 حتى 57 .
61 - نفسه ، ص 58 .
62 - نفسه ، من ص 59 حتى 156 .
63 - نفسه ، ص 156 .

العلة وأنظمة التعارض والترجيح في علم العلل النحوية عند ابن السراج (ت316ه)

أ.أحمد بناني
مخبر الموروث العلمي والثقافي بمنطقة تمنراست
المركز الجامعي تامنغست
Abenani11@yahoo.com

الملخص

سأتناول في هذا المقال أنظمة التعارض والترجيح في علم العلل النحوية عند ابن السراج محاولا الوقوف على طبيعة العلل النحوية عنده، مبرزا أسلوب التعارض والترجيح بين العلل النحوية، وكيف كان يتعامل مع اختلافات النحاة في تفسير الأحكام النحوية، ومدى إمكانية الاستناد على آرائه في بلورة رؤية تجديدية في التعامل مع الخلاف النحوي، خاصة إذا كانت الغاية من العلل النحوية في بداية نشأتها هو تعلم الكلام العربي ثم تحولت بعيدا عن حكمة اللغة العربية إلى الجدل من خلال أبواب أثقلت كاهل النحو. ففي مقالنا وقفة على رأي تناول ظاهرة الخلاف برؤية مميزة وسمت التعارض والترجيح عند ابن السراج بسمات خاصة وهو رأيه من خلال أنظمة التعارض والترجيح في علم العلل النحوية عنده .

Résumé :

Dans cet article, je vais aborder les formulations de contradiction et de pondération des erreurs grammaticales chez Iben assarage, tout en essayant de mettre l'accent sur la nature de ces erreurs en vue d'explorer son style se rapportant à ces formulations de contradiction et de pondération chez lui. Nous essayons aussi de montrer comment se positionne-t-il par rapport aux grammairiens pour la question de l'interprétation des règles ou jugements grammaticales, ainsi que sur quel point sa vision novatrice et sa prise de position deviennent-elles une référence dans la controverse et la dialectique des grammairiens, surtout si la finalité des formulations des erreurs, au début de son apparition, concerne l'enseignement de l'arabe qui a été transformé en une dialectique éloignant la rhétorique de la langue arabe qui, cette dernière, a alourdie la grammaire. Notre article sera l'objet d'exposition de ce phénomène de controverse d'une vision distinguée, recouvrant cette contradiction et cette pondération chez Iben assarage qui, pour lui, sont originelles à travers lesquelles il se situe dans ce système grammatical.

مقدمة

إن التعارض والترجيح من بين أهم الظواهر التي اتسم بها النحو العربي بعد أن مد النحاة القياس وتوسعوا في العلل، فأخذ النحاة أمام تضارب العلل واختلاف الأحكام يوازنون بين الاحتجاجات والاستدلالات التي كان يوردها أصحاب هذه العلل، محاولين ترجيح تعليل على آخر بالعودة إلى البحث في مسالك التعليل وأدلة النحاة، فكان لكل نحوي آراء مختلفة منفردة عن آراء من سبقه ومن جاء بعده؛ ومن بين النحاة الذين وقفوا على هذه الخلافات في التعليل النحوي ابن السراج، فكيف كان التعليل عنده؟ وما هي أنظمة التعارض والترجيح التي اعتمدها في التعليل النحوي؟ وهل استطاع تأسيس رؤية يمكن أن تتخذ كاجتهاد لتخليص النحو مما علق به من جدل وتوسع في العلل ؟

1-مفهوم التعارض والترجيح

1-1- مفهوم التعارض في اللغة

عندما نعود إلى كتاب لسان العرب لابن منظور نجد التعارض يحمل معان كثيرة منها المنع، فعرض الشيء يعرض واعترض منع وصار عارضًا يقال: اعترض الشيء دون الشيء أي حال دونه [1]، ومنه اعتراضات الفقهاء لأنها تمنع التمسك بالدليل [2]، كما ورد في المصباح المنير.

ويحمل التعارض معنى الظهور، فيقال عرضت المتاع للبيع أي أظهرته لذوي الرغبة ليشتروه، وعرضت له الشيء أي أظهرته له وأبرزته إليه[3].

ويرد التعارض بمعنى المقابلة حيث يقال عارض الشيء بالشيء معارضة أي قابله، وعارضت كتابي أي قابلته، وفلان يعارضني أي يباريني [4]، كما ورد بمعنى المساواة والمثل، وذلك عند قولنا عارضته بمثل ما صنع بمعنى أتيت إليه بمثل ما أتى وفعلت ما فعل[5]

1-2- مفهوم التعارض في الاصطلاح

إن أهم مفهوم للتعارض في الاصطلاح هو ما أورده ابن الأنباري حيث يقول:" اعلم أن المعارضة أن يعارض المستدل بعلة مبتدأة "[6] بدليل آخر معارض له، والمستدل هو الذي تصدى لمنصب عرض الدليل".[7]

يبدو مفهوم التعارض عند علماء النحو متداخلا مع مفهومه عند الفقهاء، فهاهو السرخسي يؤكد بأن:" التعارض هو تقابل الحجتين المتساويتين على وجه توجب كل واحدة منهما ضد ما توجبه الأخرى"[8]

1-3- مفهوم الترجيح في اللغة

يقول ابن فارس: الراء والجيم ، والحاء أصل واحد يدل على رزانة، وزيادة يقال رجح الشيء، وهو راجح إذا رزن[9]، وأرجح الميزان أي أثقله حتى مال [10]، إن مادة رجح تدور حول الميلان، والثقل ، والميلان من الثقل جاء في لسان العرب رجَّح الشيء بيده؛ رزنه ونظر ما ثقله، وأرجح الميزان أي أثقله حتى مال، ورجح في مجلسه ثقل، فلم يخف، وقوم رجّح: حلماء والحلم الراجح الذي يزن بصاحبه فلا يخفه في شيء والأرجوحة التي يلعب بها ، وهي خشنة تؤخذ، فيوضع وسطها على تل ثم يجلس غلام على أحد طرفيها، وغلام على الطرف الآخر، وترجحت الأرجوحة بالغلام أي مالت[11].

1-4- مفهوم الترجيح في الاصطلاح

يذهب علماء الأصول إلى أن الترجيح هو تقوية إحدى الأمارتين على الأخرى لدليل[12]، وذلك لحظة تقابل الحجتين المتساويتين في الثبوت على وجه يوجب كل واحد منهما ضد ما توجبه الأخرى كما سبق ، والترجيح في عرف النحاة يترجمه ابن الأنباري في قوله:" اعلم أن الترجيح يكون في شيئين أحدهما النقل والآخر القياس، أما الترجيح في النقل، فيكون في شيئين أحدهما الإسناد والآخر المتن، فأما الترجيح في الإسناد فأن يكون أحد الناقلين أعلم من الآخر أو تكون النقلة في أحدهما أكثر من الآخر، أما الترجيح في المتن فكأن تكون أحد الروايتين موافقة للقياس والآخر مخالفة ..وأما الترجيح في القياس، فأن يكون أحدهما موافقا لدليل آخر من نقل أو قياس "[13]

2- نماذج من تعليلات ابن السراج

جعل ابن السراج العلة ضربين مختلفين في الغاية والهدف الأول الغاية منه تعلم اللغة، والثاني غايته الدلالة على فضل العربية وحكمتها حيث يقول:" اعتلالات النحويين على ضربين: ضرب منها هو المؤدي إلى كلام العرب كقولنا: كل فاعل مرفوع، وضرب آخر يسمى علة العلة مثل أن يقولوا: لم صار الفاعل مرفوعا، والمفعول به منصوبا، ولم إذا تحركت الياء والواو وكان ما قبلهما مفتوحا قلبتا ألفا، وهذا ليس يكسبنا أن نتكلم كما تكلمت العرب، وإنما

نستخرج منه حكمتها في الأصول التي وضعتها، ونبين بها فضل هذه اللغة على غيرها من اللغات، وقد وفر الله تعالى من الحكمة بحفظها وجعل فضلها غير مدفوع "[14].

2-1-علة كراهة

يورد ابن السراج هذه العلة عند حديثه عن دخول إن على الجمل مؤكدا دخولها على الجمل الاسمية وهو الأصل عنده حيث يقول:" إنه قبيح أن يلي (إن) المخففة الفعل إذا حذفت الهاء، وأنت تريدها كأنهم كرهوا أن يجمعوا على الحرف الحذف، ولأن يليه ما لم يكن يليه، وهو مثقل قبيح أن تقول: قد عرفت أن يقوم زيد حتى تفصل بين أن والفعل بشيء يكون عوضا من الاسم نحو: لا، وقد، والسين تقول: قد عرفت أن لا يقوم زيد، وأن سيقوم زيد، وأن قد قام زيد كأنه قال: عرفت أنه لا يقوم زيد، وأنه سيقوم زيد، وأنه قد قام زيد، ونظير ذلك قوله تعالى:{عَلِمَ أَنْ سَيَكُون منكُم مرضَى}[15] ، وقوله:{أَفَلاَ يَرَوْن أَن لاَ يَرْجِع إِلَيْهِم قَوْلاً}[16]، وأما قولهم: أما أن جزاك الله خيرا، فَإِنّهُم إنما أجازوه لأنه دعاء، ولا يصلون إلى (قد) هنا ولا (السين) لو قلت : أما أن يغفر الله لك لجاز؛ لأنه دعاء، ولا تصل هنا السين، ومع هذا كثر في كلامهم حتى حذفوا فيه: أنه، ولا يحذف في غير هذا الموضع، وسمعناهم يقولون: أما أن جزاك الله خيرا شبهوه (بأنه) أضمروا فيها كما أضمروا في (أن)، فلما جازت (أن) كانت هذه أجوز"[17].

يورد ابن السراج ضمن تعليل دخول إن المخففة على الجمل واختصاصها بالجمل الاسمية جملة من العلل منها الأصل فالأصل فيها أن تدخل على الجمل الاسمية كما ذهب إلى ذلك ابن السراج ، ويذكر علة نظير إلى جوار هذه العلة إضافة إلى علة الشبه فبدت علة الكراهة مركبة من علل مختلفة وهو توسع من ابن السراج في العلل.

2-2- علة أصل

يورد ابن السراج هذه العلة في تبريره عدم دخول الفعل على إن المكسورة حيث يقول :"إن (إن) المكسورة للتأكيد، تقول، إن يقوم زيد خير لك، ولا يجوز: أنْ زيد قائم خير لك، قال الله تعالى:{ وَأَنْ تَصُومُوا خَيْرٌ لَكُم}[18] وتقول: ليت أن زيداً منطلق، فأصل هذا الابتداء والخبر، فينوب عن خبر (ليت)، ولا يجوز: أن يقوم زيد حتى يأتي بخبر، وأنت مع(أن) تلفظ بالفعل، ومع (أن) المشددة قد

يجوز أن لا تلفظ بالفعل، نحو قولك: قد علمت أن زيداً أخوك، والمواضع التي تقع فيها أن المفتوحة لا تقع فيها(إن) المكسورة، فمتى وجدتهما يقعان في موقع واحد فاعلم أن المعنى والتأويل مختلف "[19]

وابن السراج يذهب إلى أن الأصل في إن المكسور أن لا يدخل عليها فعل.
كما يعلل إعراب الأسماء بهذه العلة حيث يقول " واعلم أن الإعراب عندهم إنما حقه أن يكون للأسماء دون الأفعال والحروف، وأن السكون والبناء حقهما أن يكونا لكل فعل أو حرف وأن البناء الذي وقع في الأسماء عارض فيها لعلة، وأن الإعراب الذي دخل على الأفعال المستقبلة إنما دخل فيها لعلة، فالعلة التي بنيت لها الأسماء هي وقوعها موقع الحروف ومضارعتها لها"[20]، فعلة إعراب الأسماء هي علة أصل وما بنيت بعض الأسماء إلا لعلة وهي مضارعتها للحروف ، كما أن الأصل في الحرف والفعل البناء، وبذلك يتوسع ابن السراج في إيراد العلل مؤكدا كل علة بعلة تثبت ما ذهب إليه.

2-3-علة شبه

يعلل ابن السراج بهذه العلة إضافة الصفة المشبهة إلى فاعلها حيث يقول: " تقول: زيد كريم الحسب؛ لأنك أضمرت اسم الفاعل في (كريم)، فنصبت ما بعده على التشبيه بالمفعول، والدليل على أن الضمير واقع في الأول قولك : هند كريمة الحسب، ولو كان على الآخر لقلت: كريم حسبها كما تقول: قائم أبوها، وإنما جاز هذا التشبيه، وإن كان الحسب غير مفعول على الحقيقة، بل هو في المعنى فاعل؛ لأن المعنى مفهوم غير ملبس، ومن قال: زيدٌ ضاربٌ الرجلَ، وهو يريد التنوين إلا أنه حذفه قال: زيدٌ حسنُ الوجهِ، إلا أن الإضافة في الحسن الوجه والكريم الحسب، وجميع بابهما هو الذي يختار، لأن الأسماء على حدها من الإضافة إلا أن يحدث معنى المضارعة، وإذا قلت زيد حسن وجهه، وكريم أبوه، وفاره عبده، فهذا هو الأصل، وبعده في الحسن: زيد حسن الوجه، وكريم الحسب، ويجوز: زيد حسن وجهاً، وكريم حسبا، ويجوز: زيد كريم حسب، وحسن وجه والأصل ما بدأنا به".[21]

يعلل ابن السراج بهذه العلة ارتفاع المفعول حيث يقول " وهو المفعول الذي لم يسم من فَعَلَ به إذا كان الاسم مبنيا على فعل بني للمفعول ولم يذكر من فعل به ، فهو رفع، وذلك قولك: ضرب بكر وأخرج خالد، واستخرجت الدراهم، فبني الفعل للمفعول على (فعل) نحو (ضُرِبَ)، وأفعل نحو: أكرِمَ،

وتفعل نحو، تضرب، ونفعل نحو، نضرب، فخولف بينه وبين بناء الفعل الذي بني للفاعل لئلا يلتبس المفعول بالفاعل ، وارتفاع المفعول بالفعل الذي تحدثت به عنه كارتفاع الفاعل إذا كان الكلام لا يتم إلا به ولا يستغنى دونه، ولذلك قلت: إذا كان مبنيا على فعل بني للمفعول أردت به ما أردت في الفاعل من أن الكلام لا يتم إلا به وقلت، ولم تذكر من فعل به؛ لأنك لو ذكرت الفاعل ما كان المفعول إلا نصبا "[22].

علل ابن السراج رفع المفعول الذي لم يسم فاعله بالفعل مشابهة له بالفاعل الذي رفع بالفعل، كما عزز علة المشابهة بعلة أمن اللبس لكي لا يلتبس المفعول بالفاعل.

2-4-علة فرق

يبرر ابن السراج دخول إن وأخواتها وكان وأخواتها على المبتدأ والخبر واختصاص الأولى بنصب الأول والثانية برفع الأول بهذه العلة حيث يقول في ذلك:" وأعملت هذه الأحرف في المبتدأ والخبر كما أعملت (كان)، وفرق بين عمليهما بأن قدم المنصوب بالحروف على المرفوع كأنهم جعلوا ذلك فرقا..."[23].

2-5- علة استغناء

يعلل ابن السراج بهذه العلة ظهور وإسناد الضمير العائد على المبتدأ حيث يقول :"واعلم أن خبر المبتدأ إذا كان اسما من أسماء الفاعلين، وكان المبتدأ هو الفاعل في المعنى، وكان جاريا عليه إلى جنبه أضمر فيه ما يرجع إليه واستتر الضمير نحو قولك: عمرو قائم، وأنت منطلق، فأنت وعمرو الفاعلان في المعنى لأن عمرا هو الذي قام ، وقائم جار على (عمرو)، وموضوع إلى جانبه لم يحل بينه وبينه حائل، فمتى كان الخبر بهذه الصفة لم يحتج إلى أن يظهر الضمير إلا مؤكدا، فإن أردت التأكيد قلت: زيد قائم هو، وإن لم ترد التأكيد فأنت مستغن عن ذلك "[24] ، ثم يضيف علة المضارعة ليوضح بها علة الاستغناء حيث يقول:" إنما احتمل (ضارب وقائم)، وما أشبهها من أسماء الفاعلين ضمير الفاعل ورفع الأسماء التي تبنى عليه لمضارعته الفعل فأضمروا فيه كما أضمروا في الفعل إلا أن المشبه بالشيء ليس هو الشيء بعينه، فضمنوه الضمير متى كان جاريا على الاسم الذي قبله "[25]

يعلل ابن السراج حذف الفعل بعد حرف الاستفهام بهذه العلة حيث يقول:" مررت به، فإذا له صوت صوت حمار لأن معنى : له صوت هو يصوت، فصار له صوت بدلا منه، ومن هذا أزيداً ضربتهُ تريد: أَضَرَبْتَ زَيْداً ضَرَبْتَهُ فاستغنى بضربته، وأُضْمِرَ فِعْل يلي حرف الاستفهام، وكذلك يحسنُ في كل موضعٍ هو بالفعل أولى، كالأمر والنهي والجزاء .."[26].

2-6-علة أولى

يبرر ابن السراج سبب الابتداء بالمعارف بهذه العلة حيث يقول :" فإن قلت (زيد هذا) ، فزيد مبتدأ، وهذه خبره ، والأحسن أن تبدأ (بهذا) لأن الأعرف أولى بأن يكون مبتدأ، فإن قلت : زيد هذا عالم جاز الرفع والنصب..."[27].

2-7- علة كثرة استعمال

يعلل ابن السراج حذف الخبر بعلة كثرة الاستعمال حيث يقول :"أن تحذف الخبر لعلم السامع، فمن ذلك أن يقول القائل: ما بقي لكم أحد، فتقول: زيد أو عمرو أي: زيد لنا، ومنه لولا عبد الله لكان كذا وكذا، فعبد الله مرتفع بالابتداء والخبر محذوف، وهو في مكان كذا وكذا، فكأنه قال: لولا عبد الله بذلك المكان، ولولا القتال كان في زمان كذا وكذا، ولكن حذف حين كثر استعمالهم" [28].

3-نماذج من أنظمة التعارض والترجيح عند ابن السراج (316ه)

سأقف على أنظمة التعارض والترجيح عند ابن السراج من خلال نماذج من مسائل النحو التي اختلفت عللها فتناولها محاولا الموازنة بين عللها وحججها مرجحا في الأخير علة رأى حجتها أقوى، وعلتها أصوب.

3-1- مسألة تقديم الفعل في قولك: أقوم إن تقم

يورد ابن السراج رأي الفراء والكسائي حول تقديم الفعل في قولك : أقوم إن تقم حيث يقول : إن الفراء يقول إن نية الجزاء على تقديم الفعل نحو قولك: أقومُ إن تقم، وإن شرط للفعل، وقال الكسائي إنْ شرط ، والجزاء الفعل الثاني [29].

يرد ابن السراج على رأي الفراء مؤكدا بأن هذا الذي ذكره الفراء مخالف لمعنى الكلام، ومخالف لما يجب من ترتيبه وللاستعمال، وذلك أن كل شيء يكون سببا لشيء أو علة له، فينبغي أن تقدم فيه العلة على المعلول ، فإذا قلت: إن

تأتي أعطك درهما، فالإتيان سبب للعطية به يستوجبها، فينبغي أن يتقدم، وكذلك إذا قلت: إنْ تعصِ اللهَ تدخلْ النّارَ، فالعصيان سبب لدخول النار، فينبغي أن يتقدم، وكذلك [30]، فما وافق معنى الكلام مقدم على ما خالف معناه، كما أن ما وافق الاستعمال مقدم على ما خالفه.

ابن السراج يقعد قاعدة للتمييز بين أقوى الآراء وأرجحها فما كان مطابقا لمعنى الكلام مقدم على ما خالفه ، كما أن ما وافق الاستعمال مقدم على ما خالف الاستعمال، بالإضافة إلى أن ما وافق ترتيب الكلام مقدم على ما خالف ترتيبه، وهو ما جعله يرد رأي الكوفيين ممثلا في رأي الفراء والكسائي، ويقف إلى جانب رأي البصريين لأن الشرط عند البصريين بمنزلة الاستفهام، فهم لا يجيزون تقديم الجواب على المجاب شرطا كان أو قسما.

أما قولهم : أجيئكَ إنْ جئتَني، وإنك إنْ تأتي فابن السراج يذهب إلى أن هذا الجواب محذوف كفى عنه الفعل المقدم، وإنما يستعمل هذا على وجهتين: إما أن يضطر إليه الشاعر ، فيقدم الجزاء للضرورة وحقه التأخير، وإما أن تذكر الجزاء بغير شرط ولا نية فيه، فتقول أجيئكَ، فيعدُكَ بذلك على كل حال ثم يبدو له ألا يجيئك بسبب، فتقول: إنْ جئتني، ويستغني عن الجواب بما قدم، فيشبه الاستثناء ، وتقول اضربْ إنْ تضربْ زيدا بأي الفعلين شئت ما لم يلبسْ، فإذا قدمت فقلتَ: أضربْ زيدا إنْ تضربْ، إنما تنصب زيدا بالأول ولا تنصب بالثاني لأن الذي ينتصب بما بعد الشروط لا يتقدم، وكذلك يقول الفراء ولا يجوزُ عنده إذا قلت: أقوم كي تضربَ زيدا، أن تقول: أقومَ زيدا كي تضرب والكسائي يجيزه[31] .

يميز ابن السراج بين الوضع والاستعمال، فهو يجسد طبيعة اللسان وهو وضع واستعمال ثم لفظ ومعنى في كل من الوضع والاستعمال ونعني بذلك أن اللغة مجموعة منسجمة من الدوال والمدلولات ذات بنية عامة ثم بنى جزئية تندرج فيها، وهذا هو الوضع، وما يسمى بالقياس هو المعقول من هذا الوضع أي ما يثبته العقل من انسجام وتناسب بين بعض العناصر اللغوية والعلاقات التي تربطها، ومن جهة أخرى ما يثبته من تناسب بين العمليات المحدثة لتلك العناصر على شكل تفريعي أو توليدي من الأصول إلى فروع[32] .

أما الاستعمال فهو كيفية إجراء الناطقين لهذا الوضع في واقع الخطاب، وليس كل ما هو موجود في الوضع يخرج إلى الوجود في الاستعمال كما أنه ليس

كل ما يقتضيه القياس يحصل في الكلام، فالقياس كعملية عقلية قد يؤدي إلى ما لا يقبله الاستعمال[33].

3-2-مسألة جواز تقديم ما بعد (إن) في الجزاء على ما قبلها

ابن السراج يذهب إلى أن (إنْ) التي للجزاء لا تكون إلا صدرا، ولا بد من شرط وجواب ، فالجزاء مشبه بالمبتدأ والخبر إذا كان لا يستغني أحدهما عن الآخر، ولا يتم الكلام إلا بالجميع، فلا يجوز أن تقدم ما بعدها على ما قبلها[34] بينما خالف الكوفيون ما ذهب إليه فهم يجيزون ذلك فإن كان ابن السراج أكد بأنه لا يجوز أن تقول (زيدا إن تضربْ أضربْ) بأي الفعلين نصبته فهو غير جائز؛ لأنه إذا لم يجز أن يتقدم العامل لم يجز أن يتقدم المعمول عليه [35].

ذهب الكسائي خلاف ذلك فأجاز أن تنصبه بالفعل الأول ولم يجزها أحد من النحويين كما أجاز هو والفراء أن يكون منصوبا بالفعل الثاني حيث يقول الفراء في ذلك إنما أجزت أن يكون منصوبا بالفعل الثاني، وإن كان مجزوما؛ لأنه يصلح فيه الرفع وأن يكون مقدما فإذا قلت: (إنْ زيدا تضربْ آتِكَ) فليس بينهم خلاف (وتضربْ جزمٌ) إلا أنهم يختلفون في نصب (زيدٍ)[36].

كما يعرض رأي البصريين والكوفيين في النصب حيث يورد أن أهل البصرة يضمرون فعلا ينصب، وبعضهم ينصبه بالذي بعده وهو قول الكوفيين حيث أجازوا (إنْ تأتي زيدا أضربْ) إلا أن البصريين يقولون بجزم الفعل بعد (زيد) وأبى الكوفيون جزمه، وكان الكسائي يجيز الجزم إذا فرق بين الفعلين بصفة نحو قولك: (إنْ تأتي إليك أقصدْ) فإذا فرق بينهما بشيء من سبب الفعل الأول فكلهم يجزم الفعل الثاني [37].

ابن السراج بعد عرضه لآراء الفراء والكسائي واختبارها تبين أنه رجح رأي البصريين في عدم الجواز وذلك لأن الرأي الذي ذهب إليه الكسائي لم يجزه أحد من النحويين فما أجازه النحويون مقدم على ما لم يجزه أحد منهم كما أن نصب زيد أمر مختلف حوله، فالبصريون يضمرون فعلا ينصب وبعضهم ينصبه بالذي بعده وهو قول الكوفيين يرجح ابن السراج رأي البصريين؛ لأنه رأي تسنده إجازة معظم النحويين بالإضافة إلى أنه يعتمد على قاعدة منطقية مفادها إذا لم يجز أن يتقدم العامل لم يجز أن يتقدم المعمول عليه وهي قاعدة لا يسلم الكوفيون بها، فكان رأي البصريين أقوى.

3-3-مسألة تقديم معمول خبر (ما) النافية عليها

يورد ابن السراج رأيه في المسألة حيث يقول:(ما زيدٌ آكلا طعامَكَ) فلا يجوز عنده تقديم (طعامك)، فتقول (طعامَكَ ما زيدٌ آكلا)، كما لا يجوز عنده تقديمه، وإن رفعت الخبر.[38]

كما يعرض رأي الكوفيين مؤكدا بأنهم يجيزون (طعامَكَ ما زيد آكلا) يشبهونها (بلم) و(لن) وأباه البصريون، وحجة البصريين أنهم لا يوقعون المفعول إلا حيث يصلح لناصبه أن يوقعه، فلما لم يجز أن يتقدم الفعل على ما لم يجز أن يتقدم ما عَمِلَ فيه الفعل، والفرق بين (ما) وبين (لم ولن): أن لن ولم لا يليهما إلا الفعل، فصارتا مع الفعل بمنزلة حروف الفعل، وأجاز البصريون (ما طعامَكَ آكلٌ إلا زيدٌ) وأحالها الكوفيون إلا أحمد بن يحيى[39].

يؤيد ابن السراج رأي البصريين لأنهم لا يوقعون المفعول إلا حيث يصلح لناصبه أن يوقعه فهم يقعدون لآرائهم وحججهم قواعد منطقية لا يمكن الخروج عنها وهي قواعد تؤكد إحكام حجج البصريين بينما علة الشبه بين (لن ولم) و(ما) شبه ينفيه ابن السراج عندما أكد بأن الفرق بين (ما) وبين(لن ولم) أن لن ولم صارتا بمنزلة حروف الفعل لأنه يليهما في العادة بخلاف ما ، وهو ما جعل ابن السراج يرجح رأي البصريين لقوة حجتهم على رأي الكوفيين لضعف علة الشبه، **فما وافق ما أجمع عليه النحاة في الرتبة والاستعمال مقدم على ما خالف ذلك.**

وابن السراج في تعامله مع تعارض تعليلات البصريين والكوفيين تبنى الرؤى البصرية ووضع قواعد كلية وقوانين كبرى اتخذها أصولا لتعليل كثير من الظواهر اللغوية والنحوية كما اتخذها معيارا لرد كثير من التعليلات المخالفة لما توصل إليه ومن بينها يعطى الشيء حكم الشيء إذا أشبهه في اللفظ دون المعنى حيث يقول :" وكثيرا ما يعطون الشيء عمل الشيء إذا أشبهه في اللفظ وإن لم يكن مثله في المعنى"[40].

ومن بين الأصول التي اعتمد عليها ابن السراج في رد بعض التعليلات هي قاعدة السماع مقدم على القياس إلا أنه إذا لم يصح سماع الشيء عن العرب يلجأ حينئذ إلى القياس حيث يقول:" فإذا لم يصح سماع الشيء عن العرب لجئ فيه إلى القياس"[41].

الحمل على المعنى أصل يبني عليه ابن السراج تعامله مع تعارض العلل حيث يقول:" اعلم أن العرب تتسع فيها فتقيم بعضها مقام بعض إذا تقاربت المعاني " وظف ابن السراج هذا الأصل في حمل حروف الجر على بعضها .

يضيف ابن السراج أصلا آخر وهو الفروع لا تتقدم على الأصول، وهو أصل وظفه في جعل بعض التعابير أحسن من بعض حيث يقول:" الأصل للمفرد والجملة فرع ولا ينبغي تقدم الفرع على الأصل إلا في الضرورة الشعرية"[42]، كما أن الأصول ينبغي أن تكون أغلب من الفروع[43].

3-4- مسألة إن وأخواتها تعمل النصب في الاسم فقط أم تعمل الرفع في الخبر كذلك؟

يورد ابن السراج رأي الكوفيين حيث ذهبوا إلى أنها عملت في الاسم فقط وتركت الخبر على حاله كما كان مع الابتداء[44].

استدل الكوفيون على ذلك بإجماعهم على أن الأصل في هذه الأحرف ألا تنصب الاسم وإنما نصبته لأنها أشبهت الفعل فهي فرع عليه ، وهي أضعف منه فالفرع أضعف من الأصل فهم يعملون إن وأخواتها في الاسم فقط جريا على القياس في حط الفروع عن الأصول لكي لا يؤدي ذلك للتسوية بين الأصول والفروع ، وهو ما رده ابن السراج، واستدل على أنها هي الرافعة للخبر فذكر أن الابتداء قد زال، وبه وبالمبتدأ كان يرتفع الخبر، فلما زال العامل بطل أن يكون هذا معمولا فيه، ومع ذلك أنا وجدنا كلما عمل في المبتدأ رفعا أو نصبا عمل في خبره؛ ألا ترى إلى ظننت وأخواتها لما عملت في المبتدأ عملت في خبره، وكذلك كان وأخواتها، فكما جاز ذلك في المبتدأ والخبر جاز مع (إن) لا فرق بينهما في ذلك إلا أن الذي كان مبتدأ ينتصب بإن وأخواتها [45].

رجح ابن السراج رأي البصريين لأن قياسهم أقوى من قياس الكوفيين فإن كان قياس الكوفيين قياس على حط الفروع عن الأصول فإن قياس البصريين على (كان) وفرق بين عمليهما بأن قدم المنصوب بالحروف على المرفوع كأنهم جعلوا ذلك فرقا بين الحرف والفعل ، كما أن البصريين يذهبون إلى أن إن وأخواتها تنصب الاسم وترفع الخبر؛ لأن هذه الأحرف الخمسة تدخل على المبتدأ والخبر، فتنصب ما كان مبتدأ وترفع الخبر، فتقول إن زيدا أخوك ولعل بكرا منطلق؛ ولأن زيدا أسد، فإن تشبه من الأفعال ما قدم مفعوله نحو ضرب زيدا رجل فالقياس الذي شاطره ابن السراج أقوى الأقيسة وهو ما عليه كلام العرب ففي الكلام العربي لا يوجد عامل يعمل في الأسماء النصب إلا ويعمل الرفع .

القياس في أبسط معانيه عملية فكرية يقوم بها الإنسان الذي ينتمي إلى جماعة لغوية، ويجري بمقتضاها على الاستعمال المطرد في هذه الجماعة، وهذه حقيقة من حقائق الاجتماع اللغوي التي تنبني عليها الاستعمالات اللغوية[46].

ابن السراج كان يرى في القياس توسعا في اللغة وإغناء لها، وتلبية لحاجات المتكلمين بها حيث يقول وليس في كل شيء قيل إلا أن تقيس شيئا، وتعلم أن العرب لم تتكلم به[47].

ابن السراج مدرك تمام الإدراك لواقع اللغة وطبيعتها، فمن البديهي أنه لا يمكن الإحاطة بما قالته العرب، ولو وقف العلماء عند قضية القياس لجمدت اللغة، وأصبحت قاصرة عن تلبية ما يتطلبه التطور والحياة، فهو في دعوته إلى قياس الظاهرة على نظائرها إن لم يرد فيها سماع عن العرب كان متفهما لواقع اللغة وواقع المجتمع، فهو يدعو دائما إلى القياس ولا يريد للعلماء أن يقفوا عند حد السماع فتتقزم اللغة وتجمد[48].

يقدم ابن السراج السماع على القياس إذ إن القياس إنما يبنى على السماع إن كان المسموع قد شاع على ألسنة العرب، فهو يحتدي نهج العرب ويقتفي آثارها[49].

تقديم ابن السراج للسماع على القياس جعله يحتاط في أثناء صوغ أحكامهما فإذا منع جواز مسألة ما اعتمادا على القياس، فإنه يستثني من ذلك ما سمع من العرب[50]، وهو ما جعله يحرص على تقديم السماع الذي يعضده قياس كما كان يرجح لحظة تعارض قياسين القياس الذي يعضده سماع.

3-5- مسألة إلا وغير إذا اجتمعتا هل تكون إحداهما استثناء والأخرى تتبع ما قبلها

يورد ابن السراج رأيه في المسألة مؤكدا بأنه لا يجوز أن تجمع بين حرفين من هذه الحروف إلا ويكون الثاني اسما مثل قولك قام القوم إلا خلا زيدا هذا لا يجوز أن تجمع بين إلا وخلا فإن قلت: إلا ما خلا زيدا، وإلا ما عدا جاز، ولا يجوز إلا حاش زيدا، والكسائي يجيزه إذا خفض (بحاشا)، والبغداديون يجيزون في ما عندي إلا أباك أحدا الرفع والنصب في أبيك يجيزون ما عندي إلا أبوك أحد[51].

وإذا قلت : ما قام القوم إلا زيد، وهل قام القوم إلا زيد فالرفع عند البصريين على البدل وعند الكوفيين على العطف[52] .

يرد ابن السراج رأي الكسائي ورأي الكوفيين في الجمع بين إلا وغير فهما حرفان عندهم إذا اجتمعتا تتبع إحداهما ما قبلها وإحداهما استثناء حيث كانوا يقولون : ما جاءني أحد إلا زيد غير عمرو ترفع زيدا وتنصب غير [53] .

يضيف ابن السراج أن الثاني إنما انتصب؛ لأنه لا يجوز أن يرفع بالفعل فاعلان وإذا نسقت جاز رفعهما جميعا فقلت ما جاءني أحد إلا زيد وغير عمرو[54]، إن ابن السراج يعرض رأيه وهو رأي استمده من رأي سيبويه ويرد رأي الكسائي والكوفيين؛ لأن رأيهم خالف قاعدة أجمع عليها نحاة البصرة وهي أنه لا يجوز أن يرفع بالفعل فاعلان فما وافق تلك القواعد يؤخذ به وما خالفها رده.

3-6-نعت اسم إن أو توكيده أو البدل منه هل يجوز فيه الرفع أو النصب؟

يعرض ابن السراج رأي الكسائي والكوفيين مؤكدا بأن الكسائي ذهب إلى إجازة الرفع في كل حال مع المضمر والمكنى، وذهب الفراء إلى إجازة الرفع في التوكيد والنعت والبدل والعطف إذا كان الاسم لا يتبين فيه الإعراب، ولم يجزه في غيره ، وكان يقول (إنه نفسه يقوم) يجوز أن ترفع توكيد ما لا يتبين فيه الإعراب، وكان يجيز أن تقول: (إنهم أجمعون قومك) على الغلط لما كان معناه هم أجمعون قومك،وهو وأصحابه كثيرا ما يقيسون على الأشياء الشاذة[55].

ابن السراج يؤكد بأنه إن نعت اسم إن أو أكدته أو أبدلت منه فالنصب عندنا لا يجوز غيره وإنما الرفع جاء عندنا على الغلط[56]

يضع ابن السراج قاعدة للترجيح بين ما ذهب إليه وشاطر البصريين فيه وما ذهب إليه الفراء والكسائي والكوفيون، فما قيس على المطرد في الكلام العربي قدم على ما قيس على الشاذ ، كما أنه عمد إلى رأيين فخطأ أحدهما وحكم عليه بالغلط وهذا ضرب من الترجيح بين العلل فالطعن في رأي تقديم لرأي آخر عليه.

3-7- مسألة إعراب (مثل) في قوله تعالى: {إِنَّهُ لَحَقٌّ مِثْلَ مَا أَنَّكُمْ تَنْطِقُونَ}[57]

يعرض ابن السراج رأي الكوفيين ثم يخالفه؛ لأنهم يجيزون في (مثل) أن ينتصب محلا وهو الظرف، فيجوز عندهم: زيد مثلك بالنصب أي في مثل حالك فعلى قولهم يكون انتصاب (مثل) على المحل وهو الظرف بينما اختار رأي أبي

عمرو الجرمي في إعرابه (مثل): حال للنكرة (لحق) حيث يقول وأبو عمرو يختار أن يكون نصب (مثل أنكم تنطقون) على أنه حال للنكرة (لحق)، ولا اختلاف في جوازه على ما قال[58].

يورد ابن السراج أن أبا عثمان يرى أن (مثل ما) اسما واحدا مثل خمسة عشر وإن كانت ما زائدة[59].

كما ذهب إلى أن سيبويه وسائر النحويين يقولون : إنما بناه [يعني مثل]؛لأنه أضافه إلى غير متمكن، وهو قوله : إنكم ، وإن شاء أعرب (مثلا)؛ لأنها كانت معربة قبل الإضافة فترفع ،فتقول: مثل ما أنكم ، كما تقول في (يومئذ) من البناء والإعراب، فتعربه ، كما كان قبل الإضافة ، ويبنيه لما أضافه إليه من أجل أنه غير متمكن، وأن الأول كان مبهما ، فإنما حصر بالثاني ، وكذلك :

على حين عاتبت المشيب على الصبا[60] .

وكذلك :

لم يمنع الشرب منها غير أن نطقت حمامة في غصون ذات أو قال [61]

يرجح ابن السراج رأي الجرمي مع أنه رأي صححه ابن يعيش لكن حكم على ضعف يعتريه حيث يقول ابن يعيش في ذلك:" قال أبو عمر الجرمي هو حال من النكرة وهو حق والمذهب الأول رأي سيبويه، وما ذهب إليه الجرمي صحيح إلا أنه لا ينفك من ضعف لأن الحال من النكرة ضعيف "[62] مستندا في ذلك إلى تأكيده على عدم وجود اختلاف في جوازه مع أنه يخالف في ذلك سيبويه وسائر النحويين، وهو دليل على أن الآية اختلف القراء في قراءتها فمنهم من نصب وهو رأي قراء المدينة والبصرة ومنهم من رفع وذلك رأي قراء الكوفة وبعض البصريين[63]، فكل ما وافق سيبويه وسائر النحويين مقدم على ما خالفهم.

3-8-مسألة تقديم ضمير الفصل على المبتدأ وعلى كان

يعرض ابن السراج رأيه مؤكدا بأن هذا الذي يسميه البصريون فصلا ويسميه الكوفيون عِمَادا وهو ملغى من الإعراب، فلا يؤكد ولا ينسق عليه، ولا يحال بينه وبين الألف واللام، وما قاربها، ولا يقدم قبل الاسم المبتدأ، ولا قبل كان، ولا يجوز كان هو القائم زيدٌ، وقد حكي هذا عن الكسائي؛ لأنه كان يجعل العماد بمنزلة الألف واللام في كل موضع يجوز وضعه معهما، فإذا قلت: كنت أنت

القائم جاز أن يكون أنت فصلا، وجاز أن يكون تأكيدا، ويجوز أن يبتدأ به فترفع القائم، ولك أن تثني الفعل وتجمعه وتؤنثه، فتقول: كان الزيدان هما القائمين، وكان الزيدون هم القائمين، وكانت هند هي القائمة، والظن وإنّ، وجميع ما يدخل على المبتدأ والخبر يجوز الفصل فيه [64].

ابن السراج يختلف مع الكوفيين في جواز تقديم ضمير الفصل على المبتدأ وعلى كان، فرد بذلك حجة الكوفيين بكون ضمير الفصل عمادا، ويؤيد رأي البصريين في إلغاء هذا الضمير في الإعراب فلا موضع له في الإعراب؛ لأنه دخل لمعنى الفصل بين النعت والخبر، كما أن ضمير الفصل لا يمكن أن يكون في أول الكلام لأنه لا يكون إلا بين شيئين، كما أن ضمير الفصل لا يمكن أن يعامل معاملة الألف واللام، فمعنى الفصل عند البصريين أقرب إلى الصحة منه عند الكوفيين، فابن السراج لحظة تعارض علل البصريين والكوفيين يميل في الغالب إلى حجة البصريين خاصة إذا وافق ما أجمع عليه نحاة البصرة من قواعد استنبطت من الكلام العربي المطرد وقيس على ما كثر استعماله بخلاف ما يذهب إليه الكوفيون في العادة.

3-9-مسألة ما المصدرية اسم هي أم حرف

جمهور النحاة يذهب إلى حرفية (ما) وهو رأي سيبويه بينما يخالف ابن السراج في هذه المسألة جمهور النحاة حيث يقول اعلم أنّ (أنْ) تكون مع صلتها في معنى المصدر وكذلك (ما) تكون مع صلتها في معناه، وذلك إذا وصلت بالفعل خاصة إلا أن صلة (ما) لا بد من أن يكون معه فيه راجع إلى (ما) لأنها اسم، وما في صلة (أن) لا يحتاج أن يكون معه فيه راجع؛ لأن (أن) حرف والحروف لا يكنى عنها ولا تضمر، فيكون في الكلام ما يرجع إليها، والذي يوجب أن(ما) اسم وأنها ليست حرفا(كأنْ): أنها لو كانت (كأنْ) لعملت في الفعل كما عملت (أنْ) لأنا وجدنا جميع الحروف التي تدخل على الأفعال، ولا تدخل على الأسماء تعمل في الأفعال، فلما لم نجدها عاملة حكمنا بأنها اسم وهذا مذهب أبي الحسن الأخفش وغيره من النحويين[65].

ابن السراج لا يرجح رأي البصريين دائما بل يجتهد في تحقيق الرأيين وحجة كل رأي قبل أن يرجح رأيا معينا إلا أنه يخالف في بعض المسائل ما أجمع عليه جمهور النحاة وهو ما جسده في مسألة ما المصدرية حيث يميل جمهور النحويين إلى إسميتها بينما مال ابن السراج إلى رأي الأخفش وبعض النحويين

على حد قوله، وهو رأي عند جمهور النحويين متكلف لا ضرورة له خاصة مع وجود بعض المواضع يستحيل فيها تقدير عائد على (ما) حتى أنهم رموا هذا الرأي بالتخليط[66].

خاتمة

ابن السراج في تعامله مع تعارض تعليلات النحويين كان ميالا إلى التبريرات المنطقية في تعامله مع تعليلات النحويين المتعارضة حيث يحاول إيجاد سبب عقلي ومنطقي لكثير من تراكيب اللغة وصيغها منطلقا من طبيعة كلام العرب وواقعهم اللغوي دون أن يوغل في المنطق والجدل الكلامي، كما أرسى دعائم أصول البصريين في ترجيح الكثير من التعليلات.

هوامش:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت،1956، ج7،ص 118

[2]- أحمد الفيومي ، المصباح المنير ، ط4، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1921، ج2، ص 151

[3]- ابن منظور ، لسان العرب، ج7، مصدر سابق، ص 168

[4]- المصدر نفسه، ج7،ص 167

[5]- المصدر نفسه، ج7، ص 186

[6]- ابن الأنباري ، لمع الأدلة ، ت: سعيد الأفغاني، ط2، دار الفكر، بيروت، 1971 ، ص80

[7]- ابن الأنباري ، الإغراب في جدل الإعراب، ت: سعيد الأفغاني، ط2، دار الفكر يروت، 1971، ص 43

[8]- السرخسي ، أصول السرخسي ، دار الكتاب العربي، 1372ه، ج2، ص12

[9]- ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1399ه، ج2، ص 489

[10]- ابن منظور ، لسان العرب، مصدر سابق، ج2، ص 445

[11]- المصدر نفسه، ج2، ص 446

[12]- ابن النجار، شرح الكوكب المنير، ت: محمد الزحيلي ونزيه حماد، طبعة جامعة أم القرى الأولى، 1400ه، ج4، ص 616

[13]- ابن الأنباري ، الإغراب في جدل الإعراب، مصدر سابق ، ص 65-67

[14]- ابن السراج ، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي،مؤسسة الرسالة، بيروت ط3 (1996) ج1، ص 35

[15] - المزمل، الآية 20

[16]- طه، الآية 89

[17]- ابن السراج ، الأصول، ج1، ص239-240

[18]- البقرة، الآية184

[19]- ابن السراج، الأصول في النحو، ج1، ص266

[20] المصدر نفسه ، ج1، ص 50

[21]- ابن السراج ، الأصول ، ج1، ص 132

[22]- المصدر نفسه ، ج1، ص76-77

[23]- ابن السراج ، الأصول في النحو ، ج1، ص 230

[24]- المصدر نفسه ، ج1، ص70

[25]- المصدر نفسه،ج1، ص70

[26]-المصدر نفسه، ج2، ص252

[27]- المصدر نفسه، ج1، ص 154

[28]- المصدر نفسه، ج1، ص 68

[29]- المصدر نفسه، ج2، ص 187

[30]- المصدر نفسه، ج2، ص 187

[31]- المصدر نفسه ، ج2، ص 187-188

[32]- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، موفم للنشر، الجزائر (2007م) ص 195

[33]- المرجع نفسه، ص 195

[34]-ابن السراج، الأصول، ج2، ص 236

[35]- المصدر نفسه،ج2، ص236

[36]- المصدر نفسه، ج2، ص 236

[37]- المصدر نفسه، ج2، ص 236-237

[38]- المصدر نفسه،ج2، ص 235

[39]- المصدر نفسه، ج2، ص 235

[40]- المصدر نفسه، ج1، ص 82

[41]- المصدر نفسه،ج1، ص88

[42]- المصدر نفسه، ج2، ص 62

[43]- المصدر نفسه، ج3، ص 447

[44]- المصدر نفسه، ج1، ص230

[45]- المصدر نفسه، ج1، ص 230

[46]- منى إلياس، القياس في النحو مع تحقيق باب الشاذ من المسائل العسكرية لأبي علي الفارسي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1 (1985م) ص 9

[47]- ابن السراج، الأصول، ج3، ص 148

[48]- أحمد مطر العطية، ابن السراج ومذهبه في النحو دراسة في كتاب الأصول، دار الصحوة، القاهرة، ط1(2009) ص 179

[49]- المرجع نفسه، ص178

[50]- المرجع نفسه، ص 118

[51]-ابن السراج، الأصول، ج1، ص303

[52]-المصدر نفسه ،ج1، ص303

[53]-المصدر نفسه، ج1، ص303

[54]-المصدر نفسه، ج1، ص303

[55]- المصدر نفسه، ج1،ص257

[56]- المصدر نفسه، ج1، ص 257

[57]- سورة الداريات، الآية 23

[58]- ابن السراج، الأصول،ج1، ص276

[59]- المصدر نفسه، ج1، ص 275

[60]- من شواهد سيبويه ، الكتاب ،ج 2ص330

[61] - ابن السراج ، الأصول ، ج1، ص 275-276

[62]- ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش (ت643هـ)، شرح المفصل، عالم الكتب ، بيروت (د.ت) ج8، ص135.

[63]-الطبري أبو جعفر محمد بن جرير (ت310هـ) جامع البيان عن تأويل آيالقرآن ، ضبط وتوثيق وتخريج : صدقي جميل العطار ، دار الفكر بيروت(1995 م) ج26، ص268

[64]- ابن السراج ، الأصول، ج2، ص 125-126

[65]- ابن السراج ، الأصول ، ج1، ص161

[66]- المبرد، المقتضب، ج3، ص 200

المصـــــــــادر والمـــــــــراجع

- القرآن الكريم
1-أحمد الفيومي ، المصباح المنير ، ط4، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1921.
2-أحمد مطر العطية، ابن السراج ومذهبه في النحو دراسة في كتاب الأصول، دار الصحوة، القاهرة، ط1(2009)
3-ابن الأنباري ، الإغراب في جدل الإعراب، ت: سعيد الأفغاني، ط2، دار الفكر يروت، 1971.
4-ابن الأنباري ، لمع الأدلة ، ت: سعيد الأفغاني، ط2، دار الفكر، بيروت، 1971 .
5-ابن السراج ، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي،مؤسسة الرسالة، بيروت ط3 (1996).
6-السرخسي ، أصول السرخسي ، دار الكتاب العربي، 1372ه.
7-الطبري أبو جعفر محمد بن جرير (ت310هـ) جامع البيان عن تأويل آيالقرآن ، ضبط وتوثيق وتخريج: صدقي جميل العطار ، دار الفكر بيروت(1995 م) .
8-عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، موفم للنشر، الجزائر (2007م).
فارس ، معجم مقاييس اللغة ، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1399ه،
9-المبرد أبو العباس،المقتضب،تحقيق عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف ، المجلس الأعلى للشئون الاسلامية، القاهرة، 1994 .
10-ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت،1956.
11-منى إلياس، القياس في النحو مع تحقيق باب الشاذ من المسائل العسكرية لأبي علي الفارسي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1 (1985م) .
12- ابن النجار، شرح الكوكب المنير، ت: محمد الزحيلي ونزيه حماد، طبعة جامعة أم القرى الأولى، 1400ه.
13-ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش (ت643هـ)، شرح المفصل، عالم الكتب ، بيروت (د.ت).

مظاهر التقليد والتجديد في شعر ابن خفاجة

محمد سيف الإسلام بـوفـلاقـة
كلية الآداب، جامعة عنابة، الجزائر

ملخص:

موضوع هذا البحث هو «مظاهر التقليد والتجديد في شعر ابن خفاجة»، وسيتناول شعر ابن خفاجة الأندلسي الذي لُقِّب بشاعر الطبيعة الأكبر في الأندلس، وبصنوبري الأندلس بالدراسة والتحليل.

ويهدف البحث إلى إبراز الأثر المشرقي في شعره، أي مظاهر التقليد، كما يُسلط الضوء على مظاهر التجديد في شعره من خلال نماذج شعرية مختارة. ويتوقف أيضاً عند ظاهرة التقليد والتجديد في الشعر الأندلسي بعامة، كما يتطرق إلى شعرية ابن خفاجة.

résumé

L'objet de la thèse est : les aspects de l'imitation et l'innovation' dans la poésie chez IBN KHAFFAJA . il va aborder la poésie de ibn Khaffaja le citoyen de l'Andalousiequi s'appelait le grand poète de la nature en Andalousie , et cela par l'étude el l'analys .

Cette thèse vise à mettre en relief l'effet du moyen orient dans sa poésie c'est-à-dire les aspects de l'imitation, de même qu'il fait la lumière sur les aspects de l'innovation à travers un recueil de morceau choisis.

Il s'arrête à propos du phénomène de l'imitation et de l'innovation dans la poésie andalouse en général pour le traiter , de même il a abordé la métrique de ibn khaffaja

مقدمة:

قاد الوضع الإشكالي للشعر الأندلسي في توزعه بين التقليد والتجديد إلى بروز جملة من الرؤى والأفكار التي تتصل بتوصيف ظاهرة الانتماء في الشعر الأندلسي، فهناك من يرى أن الشعر الأندلسي بوجه عام«مر بأطوار ثلاثة: الطور الأول، وهو يمثل شعر التقليد لأدب المشرق، ويبدأ منذ فجر عصر الأمويين في الأندلس حتى القرن الخامس الهجري، ومن شعرائه ابن عبد ربه وابن هانئ وابن شهيد وابن دراج القسطلي وغيرهم. والطور الثاني، وهو الحقبة التي امتدت خلال القرن الخامس، وفيها أخذ الشعراء يصدرون عن حاضرهم ويمثلون بيئتهم ومظاهرها والنفس ومشاعرها مع الأخذ بحظ من

التقليد، ويمثل هذا الطور ابن زيدون وابن عمار والمعتمد بن عباد والأعمى التطيلي ومن إليهم من شعراء ملوك الطوائف الذين يجمعون طرافة البيئة إلى معاني الشعراء السابقين، وفي نهاية هذا القرن تم انتصار الجديد واتسعت حركة الموشحات. أما الطور الثالث فيضم شعراء القرن السادس وما بعده وفيه أخذ الشعراء يمثلون البيئة وتجتمع لهم الحداثة والجدة، ويمثل هذا الطور من الشعراء ابن حمديس وابن عبدون وابن خفاجة وابن سهل ولسان الدين بن الخطيب وابن زمرك وغيرهم»[(1)].

ويذهب بعض الباحثين إلى أن شعراء الأندلس آثروا أن يعيشوا في أجواء المحافظة، واجتهدوا في الالتصاق بالموضوعات التقليدية، فهم قد حلوا بأجسادهم عن الشرق، ولكن تراث أمتهم بقي ماثلاً في شغاف قلوبهم، يشدهم إليه رصيد عاطفي وثقافي لا يحد، وهكذا فقد كان من الطبيعي أن يصدر الأندلسيون في موطنهم القصي أدباً مشابهاً لأدب أرومتهم في المشرق، أي أنه أدب يتسم بطابع المحافظة ويعبق بسمات الأصالة، فقد«كانوا يعيشون في تلك الجزيرة وعيونهم شاخصة إلى المشرق حيث ثقافتهم الإسلامية الأصيلة ومنبع لغتهم العربية العريقة، ومصدر تقاليدهم الفنية الراسخة، ولم يكن ليغيب عنهم قط أنهم هنا الفرع وأن هناك الأصل، ولهذا كانوا يحسون بما كان يحس به كل فرع من نزوع نحو أصله. . . ، هذا الطابع الذي تجلى في حياة العرب في الأندلس، وانعكس جلياً في شعرهم، ونعني به روح المحافظة والنزوع إلى الأصالة إنما كان على أشده في إبان عهود العرب الأولى في الأندلس، وبخاصة في مرحلة الفتح وما تلاها من التواجد العربي في تلك الربوع الغربية، حين كان كل شيء في نفس الأندلسي يجعله يلتفت إلى ماضيه الذي غيبه وأرضه التي طواها، على حين كانت نفسه لا تزال تستعصي على الالتحام في البيئة الجديدة، وتقاوم الذوبان في ظل مؤثراتها ومنازع حياتها.

ومن هنا كانت النماذج الأدبية الأولى-شعرية ونثرية-تنسج على منوال الأدب المشرقي وتستمد عناصرها من نسخه وتنطوي على نكهته، وكثيراً ما كان أدباء الأندلس يلقبون بألقاب المشارقة، ويعرف الواحد منهم باسم أحد أعلام الأدب في المشرق، وهكذا عرف أبو الخطار حسام بن ضرار ب(عنترة الأندلس)، وعرف ابن زيدون ب(بحتري المغرب) وابن هانئ ب(متني المغرب)، وابن خفاجة(بصنوبري الأندلس)، وكان ميل شعراء الأندلس في هذه المرحلة واضحاً نحو لقاء فحول شعراء المشرق والاستماع إليهم والتحاور معهم، وقد

سنحت هذه الفرصة لبعضهم مثل الشاعر عباس بن ناصح الذي لقي أبا نواس، والشاعر يحيى الغزال الذي لقي رهطاً آخر من أدباء بغداد، بل إن الأمر قد تعدى ذلك إلى إطلاق أسماء المدن والأماكن المشرقية على حواضر الأندلس ومرابعها، فتسمت اشبيلية بحمص، كما ابتنى الداخل قصراً له وحدائق، مطلقاً عليها اسم الرصافة على غرار رصافة دمشق. . .

وما كان لمثل هذا الحال أن يدوم مع دوام بقاء العرب في الأندلس واستقرارهم فيها، ثم ما نجم عن ذلك من امتزاج بأهلها وتطبعهم بمناحي الحياة بمؤثرات البيئة فيها. ولم يكن ثمة بد، تحت وطأة السنين وتوالي الأجيال أن تحول الأمور، وتتبدل المنازع، وتتأقلم النفوس، وهكذا أخذت الوشائج تضعف بعد حين تجاه الأرومة القديمة لتتفتح في مقابلها خصائص مستحدثة أخذت تتنامى يوماً بعد يوم في ظل الحياة الحديثة وتحت تأثير البيئة الجديدة، وهكذا تفتحت ملامح شخصية طريفة في الأندلس، لا هي بالعربية المعهودة ولا هي بالأعجمية السالفة، إنها الشخصية الأندلسية التي حافظت على مقومات الأصالة واستجابت في الوقت نفسه إلى دواعي التجديد. وذلك ما أدى بعد حين إلى ظهور نماذج أدبية تتسم بالطرافة والابتكار، حتى بلغ ذلك ذروته في ظهور فن الموشحات.

ومع ذلك ظل التياران، تيار التقليد وتيار التجديد، يتعايشان معاً لأنهما كانا يلبيان حاجات غلابة في نفس العربي الأندلسي »[2].

أولاً: مفهوم التقليد والتجديد:

ثنائية التقليد والتجديد واحدة من القضايا التي طُرحت في مختلف الآداب العالمية، وقد عرفها الأدب العربي ولاسيما مع بدايات العصر الأموي الذي تصدى الكثير من الباحثين لإبراز مظاهر التجديد فيه، كما عرف الفكر البشري هذه القضية في شتى التخصصات والمعارف، ولتسليط الضوء على ظاهرة التقليد والتجديد في الشعر الأندلسي ارتأيت أن أقوم أولاً بتعريف كل من التقليد والتجديد.

بالنسبة إلى الجانب اللغوي فقلد«فلانٌ فلاناً: عمل تقليداً، وقد قلَّده قلاداً وتقلدها، ومنه التقليد في الدين وتقليد الولاة الأعمال. وقلده الأمر: ألزمه إياه، وتقلَّد الأمر: احتمله، ويُقال: قلَّدته أمر كذا: إذا وليته إياه. قال الجوهري: وهو مأخوذ من القلادة في العنق، يُقال: قلدت المرأة فتقلَّدت. قال: ومنه التقليد في الدين.

فالتقليد في أحد جوانبه اللغوية هو تقليد الحكّام والوزراء والقضاة والعمّال وغيرهم، أي الأمر الذي تُعهد به الوظيفة أو نوع العمل، وقد اهتم المتأخرون بالتقاليد ووضعوا شروطاً لها»[3].

والتقليد انسجاماً مع الدلالة التي نسعى إلى تجليتها من خلال هذا البحث هو«متابعة الآخرين قبل أن تكتمل أدوات الأديب الفنّية، قال القلقشندي(طريقة الاتّباع، وهي نظر الكاتب في كلام من تقدمه من الكُتّاب وسلك منهجهم واقتفاء سبيلهم، وسمّاها ابن الأثير التقليد)، وهي صنفان:

الأول: الاتباع في الألفاظ، وهو اعتماد الكاتب على ما رتبه غيره من الكتاب، وأنشأه سواه من أهل صناعة النثر.

الثاني التقليد في المعاني، وهذا لا يستغني عنه ناظم ولا ناثر.

قال السّكاكي: (فلا على الدخيل في صناعة علم المعاني أن يقلد صاحبها في بعض فتاواه إن فاته الذوق هناك إلى أن يتكامل له على مهل موجبات ذلك الذوق). وهذه قاعدة عامة تشمل المبدع والناقد، ولا يعني ذلك أن يبقيا مقلدين، لأن باب التجديد مفتوح.

قال الجاحظ(وكلام كثير جرى على ألسنة الناس وله مضرة وثمرة مرة، فمن أضر ذلك قولهم: -لم يدع الأول للآخر شيئاً-فلو أن عُلماء كل عصر مذ جرت هذه الكلمة في أسماعهم تركوا الاستنباط لما لم ينته إليهم عمن قبلهم لرأيت العلم مُختلاً)»[4].

والتقليد كما يذهب البعض إلى تعريفه هو «اتخاذ أثر فني نموذجاً والنسج على منواله، إما من حيث المضمون، وإما من حيث الأسلوب، وإما من حيث الاثنان معاً، وهو تطبيق المبادئ والتقاليد النافذة في الأدب أو الفن على الإنتاج الجديد، مثل التقيد بشروط المسرحية في العهد الاتباعي الفرنسي، أو تقيد معظم الشعراء العرب بشكل القصيدة المألوفة، ويقترب التقليد من مفهوم التقاليد الأدبية التي تُعرف فنياً بأنها منهج وأساليب متبعة في تحقيق الأثر وفي مضمونه، ومأخوذة عادة عن السلف جيلاً بعد جيل، بحيث تصبح مع مرور الزمن ميزة عضوية في أدب من الآداب، أو فن من الفنون، ويعتبر التحرر منها أو الابتعاد عنها خروجاً عن السنة المسلم بها، أو ثورة على التراث المتوارث. ومن احترام التقاليد والتقيد بها يتشابه الأدباء والفنانون ويؤلفون جماعات متوافقة في فهمها للصنيع وفي إبرازه، ويُنشئون ما يُطلق عليه تارة اسم المذاهب، وتارة أخرى اسم المدارس.

وقد عرف اليونان قديماً نظرية التقليد التي نادى بها أرسطو وقال فيها إن مبدأ كل الفنون هو في تقليد الطبيعة»[5].

ويشمل التقليد في معانيه الأدبية العامة محاكاة كل ما تواضع عليه الأدباء قديماً من صور بلاغية وتركيبات أسلوبية توارثها عنهم الأدباء المعاصرون، و«المحاكاة أو التقليد هي اتخاذ أعمال مؤلف سابق نموذجاً يُحتذى به من جانب مؤلف لاحق. وهذه هي نظرية شعراء جماعة الثريا(بلياد)بفرنسا في القرن السادس عشر. ويترتب على ذلك في رأيهم وجوب المحاكاة لأعمال العباقرة القُدامى في الأدبين اليوناني واللاتيني، وأن تشتمل هذه المحاكاة على الموضوعات المعالجة وطرائق التعبير والأساليب البلاغية. وفي القرن السابع عشر بفرنسا اتسع مفهوم المحاكاة ليخضع التأليف الأدبي، لا للتقليد المباشر الذي قد لا يتجاوز الترجمة البحتة، وإنما لقواعد أدبية تُستخلص بطريقة ذهنية من روائع الأدبين القديمين بوصفها نواميس أدبية تتحكم في ابتكار العمل الأدبي من أية جهة كان. وفي القرن الثامن عشر بفرنسا أيضاً قرر الشاعر أندريه شينييه أن تقليد القُدامى لا ينصب إلا على قوالبهم وصيغهم الأدبية، أما موضوعات الشعر والمعاني التي يتضمنها العمل الأدبي فلا بد في رأيه أن تكون من وحي عصر الأديب، ولا يمنع ذلك الأديب من أن يُحاكي الجمال الشكلي للأدب القديم.

وفي الوقت الحاضر يُستعمل مفهوم المحاكاة بمعناها المستهجن وهو الدلالة على السرقة الأدبية، ولكنه يُلاحظ أن هذا المفهوم لم يتبلور إلا بعد ازدهار المدارس الرومانتيكية في الشعر الأوروبي التي أبرزت عنصر الأصالة والابتكار والتعبير عما في النفس، وفضلته على الحذق والمهارة(والابتكار أيضاً)في النسج على منوال القُدامى»[6].

كما يأخذ التقليد دلالات متعددة، ومن بين التعريفات التي وضعت له«اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل، معتقداً الأحقية فيه من غير نظر وتأمل، وبلا حجة أو دليل. كأن المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه.
وهو مصطلح ذو معانٍ عدة، أصلها جعل شيء في العنق أو المنكبين، أهمها:

1-مجموعة من العادات والمعتقدات والمهارات ينقلها جيل إلى جيل. وبسببها نُقلت الأقاصيص والحكم.

2-محاكاة كل من سبق الآخرين إلى فن أو عمل، وكل ما تواضع عليه الأدباء من صور بلاغية وتركيبات أسلوبية، وهي هنا شبيهة بالمحاكاة.

3-التقيد بالمبادئ الأدبية السابقة، كتقيد الأدباء العرب بالأدب القديم ولاسيما الشعر. وتقليد(الأدب الرعوي) الذي دام حوالي ألفي عام.
4-عادةٌ عرفها العرب منذ الجاهلية، وهي جعل أشياء بعينها في رقاب الهدي التي يُضحى بها في حرم مكة، لتمييزه من الحيوانات الأخرى.
5-التولية في منصب إداري أو عسكري.
6-قبول قول الغير في مسائل الدين وغيرها بلا دليل، وتقليدُ الآخرين في حركاتهم وآرائهم و. . . اعتقاداً بأنه الصحيح»[7].

أما التجديد فينصرف في دلالته اللغوية إلى الجدة التي هي«نقيض البلى، يُقال: شيء جديد، وتجدد الشيء صار جديداً، والجديد: ما لا عهد لك به.

وقد كانت حركة التجديد من سمات المحدثين الذين وقفوا موقف التحدي في العصر العباسي، وقد تجلى تجديدهم في الصياغة والموضوعات والأعاريض واهتم بعضهم بهذا التجديد، وألف المبرد كتاب(الروضة)اختار فيه من الشعر المحدث، وفعل مثله هارون بن علي المنجم في كتابه(البارع)، وابن المعتز في كتابه(طبقات الشعراء). وجمع بعضهم دواوين الشعراء المحدثين، وكان من اهتمامهم أن استشهدوا به في المعاني، قال ابن جني(المولدون يُستشهد بهم في المعاني كما كان يستشهد القدماء في الألفاظ).

وكان التجديد من أسباب الصراع بين القدماء والمحدثين، فكانت الدعوة إلى التجديد أقدم من ذلك، ودعا الجاحظ إلى نبذ قول من قال(لم يترك الأول للآخر شيئاً)، فالتجديد إضافة وإبداع، وهو من سمة الحياة في كل زمان ومكان»[8].

ويُجمع عدد كبير من الدارسين والنقاد على أن التجديد هو« الإتيان بما ليس شائعاً أو مألوفاً، وهو على نوعين:
أ-ابتكار موضوعات أو أساليب تفكير أو تعبير تخرج من النمط المعروف والمتفق عليه جماعياً.
ب-إعادة النظر في الموضوعات والأساليب الرائجة، وإدخال تعديل عليها بحيث تبدو للعيان مبتكرة.

ويقترب الجديد من دلالات التجديد، والذي يُعرف لغوياً(الجديد)بأنه كل ما لم يكن قديماً، وهو كل مبتكر ما عُرف من قبل، ويكون نابعاً من الذات، غير مقلد، أو مقتبس من نماذج شائعة، مألوفة أو متوارثة.

وقد شاعت اللفظة للدلالة على النزعة التي تمثلت في بعض المدارس التي وقفت في وجه التقليديين، وحاولت إعادة النظر في أصول فن من الفنون، واتخاذ مواقف متميزة منها، واعتماد تقنيات مبتكرة، وبرزت اللفظة أيضاً في الصراع المأثور، في معظم بلدان العالم، بين القديم والجديد»[9].

كما أن التجديد في أبسط تعريفاته هو«أن يسعى الأديب إلى التجديد في أعماله، ويخرج عمّا هو مألوف وشائع، سواء في ابتكار موضوعه، أو أسلوب أدائه، أو طريقة تفكيره. ويعد جديداً حين يعيد الأديب النظر في موضوع سابق، ويعرضه بطريقة مبتكرة»[10].

ثانياً: ظاهرة التقليد والتجديد في الشعر الأندلسي:

لا شك في أن العلاقة بين التقليد والتجديد في الشعر الأندلسي تجسّم علاقة لقاء بين عناصر ثقافية وأخرى تجريبية، فقد التقت في الأدب الأندلسي طبيعة البادية بطبيعة البحر، وعناصر الجدب بعناصر الخصوبة، كما التقت ثقافة البادية العربية بثقافات أعجمية موغلة في القدم، والتقى الأذان بأجراس الكنيسة، فتألف من كل ذلك ضرب من الخيال الفني أخصبت فيه الصحراء أحياناً، ونالت منها الخصوبة بلاغة القدم[11]، فقد اكتسبت الأندلس بفضل خصوصيتها الجغرافية والبيئية والاجتماعية«قيمة خاصة، فتبلورت للأندلسي شخصية مميزة، جمعت ملامح الشرق بعروبتها الأصيلة إلى جانب ملامحها الأندلسية المكتسبة من الموطن الجديد، وكما تتراوح الشخصية الأندلسية بين النمطين: المشرقي والأندلسي، فقد نشأ الأدب الأندلسي هجيناً بينهما، فترى في الشعر منه تعبيراً عن حياة الأندلس وجمال بيئتها، مطعماً بتأثيرات فنية من المشرق. وهذه التأثيرات المشرقية تبدو واضحة الحضور لدى بعض الشعراء، وباهتة عند شعراء آخرين. . . عوداً إلى ثقافة الشعراء وإحاطتهم بأدب المشرق. . . »[12].

ولا يمكن لأحد أن يشكك في أن الأدب الأندلسي يستمد أصوله من الأدب العربي بالمشرق وهذا وجه التماثل فيه، لكنه أندلسي في علاقته بالمحيط الطبيعي والبشري والحضاري الجديد، وكما يرى الدكتور سليم ريدان فالبحث الحديث في الأدب الأندلسي ظل يتردد في شأن تميزه، بيد أن وجه التماثل فيه هو محل إجماع، ويصنف الأبحاث التي أنجزت في هذا المجال إلى صنفين: ما يصدر عن آفاق الاستشراق، وما يصدر عن رؤية مشرقية.

بالنسبة إلى المستشرقين يستشهد الدكتور سليم ريدان بقول المستشرق الإسباني غومس(G. GOMEZ) عن الشعر الأندلسي في عصر الطوائف: «ومعظم هذا الشعر متكلف زائف، لأنه تتجلى فيه قلة الصدق أو بلفظ آخر يغلب عليه التقليد والجري على المألوف المطروق»ثم يستدرك ويقول«ولكنه يضم بين الحين والحين لمحات تصور أخلد العواطف الإنسانية»[13].

ويُنبه الدكتور عمر فروخ إلى أن المغاربة والأندلسيين قد بالغوا في محاكاة المشارقة في بعض الأغراض، وحتى في وصف الصحراء والبادية، ووصف الأطلال، مع أن الغالب في الأندلس خاصة كثرة الأنهار والرياض، وبالنسبة إلى الأسلوب فقد أصبح أكثر رشاقة وأناقة، مع سهولة التراكيب ووضوح المعاني، ويلفت النظر أنهم قد استعملوا ألفاظاً عربية لم تبق-منذ ذلك الحين-مألوفة في المشرق، كما اجتهدوا في اشتقاق صيغ متنوعة أو في استحداث معان جديدة لصيغ قديمة بحسب ما اقتضته أحوال بيئاتهم، وهذا ما حمل المستشرق الهولندي راينهارت دوزي على تصنيف قاموس لهذه الألفاظ والصيغ والمعاني، وأما في الخصائص اللفظية فإن الشعر الأندلسي لم تكن له في التركيب تلك المتانة التي صنعت روعة الشعر المشرقي، ولما قصر الأندلسيون في اختراع المعاني والغوص عليها، حرصوا على استعمال الألفاظ الجميلة، واهتموا بالتنميق والزخرف، ولا يمكن أن ينكر الدارس لشعرهم ألفاظهم ذات الطلاوة والرنين في التراكيب السهلة، ولقد نحا معظم شعراء الأندلس نحو البحتري(ت: 286هـ) في الاتكاء على الألفاظ الفصيحة الحلوة والتراكيب السهلة العذبة والمعاني المألوفة القريبة المأخذ[14].

من جانب آخر يعتبر الدكتور عبد الله بن علي بن ثقفان الأدب الأندلسي وجوداً لاحقاً لوجود قبلي، وهذا الأمر هو الذي دفع الكثير من الباحثين إلى القول بتقليدية الأدب الأندلسي، وكأنهم لم يعلموا أننا أمام نوعين من الأدب: أدب قوة وأدب معرفة، «فأدب القوة هو أدب الإثارة، وأدب المعرفة هو أدب التعلم، أو كما سماها(دي كوينسي)بالمجذاف أو الشراع للأول، والثاني بالدفة، ولأن(الأدب المشرقي)هو أدب القوة، ذلك لأنه انبعث من أرض انطلقت منها الفتوح والحضارة بمفهومها الشامل، فلا بد والحالة هذه أن يكون(الأدب)الذي ظهر على الأرض الأندلسية(أدب المعرفة).

ونتيجة للبعد المكاني بين تلك الأرض وأرض المشرق، فقد تكوّن على ترابها في بداية التاريخ الإسلامي نوعان من الأدب:
-أدب القوة، وهو أدب تلك الفئة المثقفة الوافدة من المشرق.
-و أدب المعرفة، وهو أدب ظهر على أرض الأندلس بعد تكون الجيل الجديد الذي نتج عن انصهار العناصر المتعددة، وتكوين المجتمع الأندلسي»(15).

ثالثاً: مظاهر التقليد في شعر ابن خفاجة:

دأب الدارسون على تقسيم شعر ابن خفاجة إلى قسمين:
«1-إنتاجه في عصر الطوائف وهو إنتاج يتسم بالتغني بالطبيعة والحب، ويمثل المرحلة الأولى من حياته، ويظهر على مقطوعاته الشعرية هنا الاختصار، ليس ذلك لقصر نفس الشاعر، وإنما يعزى إلى عدم تكلفه وانطلاقه من سجيته وحدها.
2-إنتاجه في عصر المرابطين: عندما أصبح ابن خفاجة في عهد المرابطين شاعر بلاط كثر في شعره المدح بجانب بعض القصائد في الرثاء.

ويصادف المتأمل في شعر ابن خفاجة ضربين أسلوبيين، وُجدا جنباً إلى جنب عبر المرحلتين السابقتين، فهو بين محافظة وتقليد للقصائد العربية النموذجية من جهة، وتجديد وذاتية يعبر فيها عن شخصيته ورؤيته من جهة أخرى، فعبر صفحات من ديوانه تتمثل قصيدة مشرقية في الصور والأساليب وفي تقسيم القصيدة إلى مقدمة، يتخلص منها إلى الغرض الرئيس، فالمدح عنده مثلاً لا يبتعد عن مدح أي شاعر مشرقي لأميره، يبدأ بمقدمة غزلية(وإن استبدل بها أحياناً مقدمة في وصف الطبيعة)، ثم يتخلص إلى مدح فيغدق على الممدوح الصفات المعروفة ذاتها.

ولم يكن وراء هذا التقليد لأسلوب القصيدة العربية المشرقية دافع تلبية ذوق الممدوح واستمالته ليعجب بالشعر ويكافئ عليه، فابن خفاجة لم يكن شاعراً مرتزقاً بل كان الإعجاب بالمشارقة ومحبة شعرهم هاجسه في ذلك، فكأن تمثله لقصائدهم من باب التقدير والاحترام.

ومن جانب آخر، كان التجديد لا ينكر عن ابن خفاجة، الذي حفل أسلوبه بالتصوير، تصوير الطبيعة الغنية حوله، فكأني بابن خفاجة مصوراً محترفاً تلتقط عدسته صغائر البيئة ودقائقها، وتحيلها إلى لغة بارعة الصور والبيان، ويلفت النظر عنده لطائف أبدع التقاطها وتقديمها في ثوب تصويري حسن.

وإذا كان الوصف غرضاً مألوفاً، فإن وجه التجديد عند ابن خفاجة يكمن في تخصيصه، بمعنى أنه تعمق وتوسع فيه إلى درجة تؤهل للقول إنه شاعر وصافة من الدرجة الأولى، ونظرة واحدة في ديوانه تكشف حجم الوصف في شعره، فهو يصف كل شيء حوله»[16].

وبالنسبة إلى طريقته ومنهجه في كتابة الشعر ينبه الكثير من الدارسين إلى أن ابن خفاجة كان«على طريقة من سبقوه، يحتذي حذوهم، ويقلد فنهم، ويستكثر من البديع، فيطابق، ويجانس، ويستعير، ويلتزم في مطولاته عمود الشعر، وشعره يتوزع بين أغراض عديدة، مديح ورثاء، وغزل ومجون، وهي أغراض تقليدية قال فيها الشعراء، وقال هو أيضاً، دون أن يزيد عليها شيئاً، بل انقص منها، فنحن لا نجد له سخراً ولا هجاءً، ولا فخراً، ومتى علمنا طبيعة الرجل أدركنا أنه لم يكن يحسن هذه الفنون من القول، أما أغراضه في مقطوعاته التي وصف بها الطبيعة، فهي صادرة عن نفس تحب التبذل، والعزلة، والهرب من واجبات الحياة، هذه الأمور التي لم يكن ينالها إلا في الالتجاء إلى أكناف الطبيعة، وعلى شواطئ غدرانها، وقد يكون ابن خفاجة أراد أن يتفرد بوصف الطبيعة عن بقية الشعراء، حين وجدها في عزلته مجاورة مجلسه، قريبة من نفسه، مستنيراً بالبحتري، وابن الرومي، والصنوبري، وقد يكون لاقى بعض الإعجاب من معاصريه، وهو يستكثر من المحسنات اللفظية، ويأتي بها في أثواب جديدة زاعماً أنه يفتتح في الشعر سنة حديثة، جاعلاً من الطبيعة غرضاً، ولكن هذا كله لا يجعله صاحب طريقة حديثة في الشعر، ولا صاحب غرض خاص، مادام وصفه للطبيعة ليس وصف الشاعر الذي استأثرت الطبيعة بحواسه ومشاعره، وإنما هو وصف الشاعر الذي جعل الطبيعة تكأة ومتفيئاً. . .

وابن خفاجة يكثر من المحسنات اللفظية، فيشبه، ويستعير، ويطابق، لا للتوضيح ولكن للتجميل، كأن ليس في الأشياء التي حوله جمال، فاستعار لها، وشبه بها»[17].

إن أول قضية طرحها ابن خفاجة في خطبة ديوانه بعد ديباجة التحميد والصلاة والتسليم على الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام، تتصل بالمكونات الثقافية للشاعر، فقد بدأ كتابة الشعر في سن مبكرة(والشباب يرف غضارة ويخف بي غرارة)، ولاشك في أن عملية الإبداع لا تقترن بسن معينة للإنسان، بيد أن توزيعها يكون مركزاً في سن مبكرة نسبياً، كما تشير إلى ذلك

الكثير من الدراسات الحديثة«ويصارحنا ابن خفاجة بأسماء الشعراء الذين تصفح أشعارهم وحذا حذوهم وأخذ مأخذهم، الشريف الرضي، ومهيار الديلمي، وعبد المحسن الصوري، فتملكه من محاسن أشعارهم الرائعة، وألفاظهم الشائقة ما ينسجم مع برد الشباب، فمال إليهم ميلاً شديداً، وصار يروم التشبه بهم، فهل عنى حقاً ما يقول؟وإلى أي مدى استحوذ هذا الإعجاب على الشاعر؟لقد تمكن هؤلاء الثلاثة من الشاعر تمكناً كبيراً بعد أن نالوا نصيباً من إعجابه، ونجد في الديوان إشارات واضحة إلى ذلك فتابع الصوري متشبهاً به، محتذياً طريقته في تسع مقطعات وقصائد، وأشار إلى متابعة الشريف الرضي في قطعة واحدة، ومهيار الديلمي في قصيدتين، كذلك صرح في موضوع تال باحتذائه المتنبي في لف الغزل بالحماسة في أربع مقطعات، وراق له في موضع آخر النظر إلى بيت المتنبي فاحتذاه معارضاً، ونلاحظه يسلك مسلك ابن الرومي في موضوع ذم الورد، في مقطعة من بيتين، وهو في ذلك مواكب لأثر أبيات ابن الرومي التي تركت صدى بعيداً لدى شعراء الأندلس، وعكس هذا الصدى الحيميري في كتابه(البديع)، ويصرح في أشعاره بأنه يتخذ كبار الشعراء، ومشهور الأدباء مثلاً أعلى له. . .

ويرى الدكتور إحسان عباس أن ابن خفاجة انفرد في تأثره بالصوري في بناء القصيدة على الجناس الناقص، وإنه أول شاعر أندلسي يقتفي خطوات الرضي والديلمي في الإشارات إلى الأماكن النجدية والحجازية، وأول من أدرك منهم طريقة المتنبي في لف الغزل بالحماسة، ولم تقتصر ثقافة الشاعر الشعرية على هؤلاء النفر الثلاثة، إذ نجد في ثنايا الديوان والرسائل مضمنات لأشعار عدد من شعراء العرب، أمثال قيس بن الخطيم، ويزيد بن الطثرية، ومجنون ليلى، وابن الدمينة، وأبي تمام، وأبي نواس، والفرزدق وآخرين، وله معارضات لعدد من الشعراء منهم ابن صارة الأندلسي، وابن الصائغ، وابن رشيق»[(18)].

ومن مظاهر التقليد في شعر ابن خفاجة أنه يتغنى بقدرته على خوض الغمرات لاقتحام الخدور، فظلال عمر بن أبي ربيعة تتضح في الكثير من أشعاره، من بينها قوله :

لقد جُبْتُ دون الحيَّ كـــل ثنية   يَحُومُ بها نسرُ السماء عـــلى وكرِ
وخضتُ ظلام الليل يسودُ فحمةً   ودُستُ عرين اللَّيث ينظرُ عن جَمْرِ
وجئتُ ديارَ الحيِّ واللَّيل مــطرقٌ   منمنمُ ثوبِ الأفقِ بالأنجُم الزهــر

ووصف اقتحام الخدر لا يقتصر على مجموعة من المعاني السطحية في الشعر الأندلسي، فقد تلفي في بعض الأحيان الشاعر الأندلسي يتجاوز الأهوال، وهذا يدل على أنه لا يقتصر فقط على لقاء المحبوبة، وتخطي الصعاب من أجلها، بل يتجاوز هذا الأمر إلى«معنى قدرته على تخطي صعاب الحياة، ومواجهته كل ما فيها من أهوال، ليصل إلى هوى النفس ومناها، فأمر الشعر لا يُفسر-في معظمه-على الوجه الظاهر فقط، ولا يعني الشاعر بتصوير اقتحام الخدر انتهاك الحرمات والأعراف، ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إن إلحاح بعض الشعراء أحياناً على تصوير مغامراتهم، وتصوير ما يتعرضون له من أخطار في سبيل الوصول لم يكن في معظمه إلا انطلاقاً من افتخارهم بضروب شجاعتهم، وفتوتهم، واعتزازهم بعنفوان شبابهم، أكثر منه تعبيراً عن الخروج عن العفة، وخرق الأعراف، وهتك الحرمات»[19].

وبالنسبة إلى الرثاء والمدح في شعره فقد كان ابن خفاجة يقول الشعر في مختلف المناسبات، ويُطلق عليه البعض اسم شاعر المناسبات، حيث يقول أحدهم في هذا الصدد: «كان ابن خفاجة يقول الشعر حين تعرض له مناسبة، أو يلم به حادث، فيمدح ويرثي، ويؤدي على مضض بعض واجباته الاجتماعية، ومدائحه ومراثيه قليلة، ولكنها بالنسبة لقصائده طويلة، وبالنسبة لطبيعته متعبة، وكان أكثر ممدوحيه فقهاء وقضاة، وبعض أمراء، وهم في أغلب الظن رفاق صباه وأيام دراسته، أو ممن تولوا مناصب في مقاطعته، أو ممن جمعهم على غير عمد مجلس شراب، أو ممن هم على طريقته في طلب الملذات، والذين رثاهم أقل ممن مدحهم، فهناك قصائد ثلاث رثى بها الوزير ابن أبي ربيعة، ورثى أم الفقيه أبي أمية بقصيدة، ورثى بعضاً من إخوانه في مقطوعات بعضها قصير جداً.

وبينما كانت الأحداث في الشرق والغرب تغير مجرى التاريخ، فتدول الدول، وتندك العروش، وتتساقط التيجان، كان ابن خفاجة يسير في الحياة على منوال واحد، فلا يسمح بتغيير مجراها، وقد تتصل تلك الأحداث من حروب ومعارك بأحد ممدوحيه، فيذكرها مفتعلاً الحماسة»[20].

ومن بين مراثيه المتميزة، تلك القصيدة التي يرثي فيها بعض أصحابه الذين رحلوا، ويبدو فيها في غاية الحزن والتأثر لرحيلهم، بعد أن كانوا رفقته يتجولون مع بعضهم البعض في الحدائق والرياض الغناء، يقول:

فإذا مررت بمعهـــدٍ لشبيبةٍ أو   رسم دار للصديـــق خلاء

جالت بطرفي للصبـــابة عبرة   كالغيم رقّ فجال دون سماء
ور فعتُ كفّي بين طرف خاشع   تندى مآقيه وبين دعـــاء

وفي مدحه يُركز ابن خفاجة على العناصر التقليدية التي يمدح بها فيذكر الفطنة والبطولة والنسب والشهرة، مثل قوله عند مدح تميم:

ونالَ تميمُ سؤدد الكهل في الصّبي   فتم تمام البدر في غُرَّة الشـــهر
وحلَّت به الأملاك وهي شريفة   محل ليالي الصوم من ليلة القدر

لقد حضرت الطبيعة الصحراوية التي تبرز مظاهر التقليد في شعر ابن خفاجة بشكل جلي، ولا شك في أن حضور الصحراء والبادية عند الشعراء الذين يعيشون في كنفها هو أمر طبيعي، وعادي نظراً«لهيمنة البداوة على حياة العربي ومحيطه، فالشاعر الجاهلي ابن الصحراء، وطبيعة البادية في هذا الشعر هي وليدة تجربة الإنسان الجاهلي معها، وقد تبين فيها الباحثون علاقات مختلفة، أما في العصر الإسلامي فقد خرج العربي من صحرائه واستقر بأقطار مختلفة، وعرف الطبيعة الخصبة وصور له القرآن الكريم الكثير من وجوهها، وحدد له علاقته بها ونظرته إليها، وهذا من شأنه أن يغير الخيال الشعري عند العرب، إلا أن التغيير لم يكن كلياً، فالشاعر العربي لم يعزف عن طبيعة البادية وحياة البداوة، وظلت الطبيعة الصحراوية وحضارة الصحراء حاضرة في الشعر لا يكاد يخلو منها ديوان. . . ، ولئن بدا الأمر بالنسبة إلى شعراء المشرق غير مثير-لقرب الصحراء منهم، ولإمكانية تردد بعضهم عليها، وإن هم كانوا يعيشون في الحواضر-فإن الأمر بالنسبة إلى الأندلس، قد لفت انتباه الباحثين، فأوعزوه إلى نزعة التقليد في الأدب الأندلسي، ورأى فيه بعضهم ظاهرة مقيتة في هذا الأدب، فالمحيط خصب وجنان، والشاعر الأندلسي يتزود في تركيب خياله الشعري من طبيعة البادية الصحراوية وحضارتها، والطبيعة الخصبة لم تحل محل الطبيعة الصحراوية الجذبة في القصيدة إلا نادراً، وهذه مفارقة تدعو إلى البحث في طبيعة حضور عناصر الطبيعة الصحراوية في الشعر الأندلسي، والتساؤل عن وظيفتها ودواعيها ومدى مساهمتها في تكوين الخيال الشعري في الأدب الأندلسي»[21].

وقد وضع الباحث الدكتور سليم ريدان جدولاً أبرز فيه عناصر طبيعة الصحراء في ديوان ابن خفاجة، وقد توزع الحضور على العناصر التالية:

-المكان: -اسم مشترك: 12، -اسم علم: 25

-الحيوان: 16، النبات: 14، المناخ: 3 المجموع: 70.

فمجموع هذه العناصر-كما يرى سليم ريدان-لا يمثل من معجم« طبيعة الصحراء إلا القليل، وذلك بالنسبة إلى ما يمكن استخراجه من أي ديوان لشاعر جاهلي، فهذه العناصر هي ما ترسب في ذاكرة الشاعر الأندلسي من ممارسة الشعر الجاهلي وثقافة البادية في مشاغله الثقافية، لأن ابن خفاجة لم يعرف الصحراء بالتجربة، لكن هذه العناصر تتكرر في القصائد والقطع الشعرية، ويتكثف حضورها في مواطن دون أخرى، وهو ما يلفت الانتباه إليها في شعر ابن خفاجة، بالإضافة إلى ما يعضدها من عناصر حضارة الصحراء، ويحتل اسم المكان أكبر نسبة من هذا الحضور(أكثر من نصف المجموع)ويتميز اسم العلم منه بنسبة حضور مرتفعة(أكثر من ثلث المجموع)، وأكثر أسماء المكان العلم استعمالاً(نجد وتهامة واللوى)وأكثر أسماء الحيوان استعمالاً(الظبي)، وأكثر عناصر النبات تردداً: (الأراك، والعرار)، فكيف تتوزع هذه العناصر فيما بين النصوص؟وما هي أنماط حضورها فيها؟

احتوى الديوان على إحدى وعشرين قصيدة مركبة منها عشرون تكثف فيها حضور عناصر الطبيعة الصحراوية، ويبدو من تكرار أرقام القصائد في الجدول أن حضور هذه العناصر يتراوح بين ثلاثة وثلاثة عشر عنصراً، ومعظم هذه القصائد قد احتوت أكثر من ثلاثة عناصر.

ويحتوي الديوان على خمس وستين قصيدة بسيطة لم تحضر عناصر طبيعة الصحراء إلا في اثنين وثلاثين قصيدة منها، وكان حضورها على النحو التالي:

-ثمانية قصائد يتراوح فيها عدد هذه العناصر بين ثلاثة وستة

-ست قصائد احتوت كل منها عنصرين اثنين

-ثماني عشرة قصيدة احتوت عنصراً واحداً.

فحضور طبيعة الصحراء في القصيدة البسيطة أقل بكثير من حضورها في القصيدة المركبة.

أما القطع الشعرية فعددها في الديوان مائتان وثلاثون قطعة، لم يكن حضور طبيعة الصحراء إلا في ثلاث وعشرين منها أي العُشر، وتراوح عدد العناصر في ستة منها بين اثنين وثلاثة عناصر، واحتوت كل قطعة مما بقي عنصراً واحداً.

ويبدو من كل هذه الملاحظات كأن حضور طبيعة الصحراء من مستلزمات القصيدة المركبة، بينما هو في القصيدة البسيطة والقطعة الشعرية عرضي ومحدود»[22].

وفي أحايين كثيرة نلفي ابن خفاجة يذكر«اللِّوى في معرض تغنيه بمحاسن الطبيعة، حيث يظهر الغدير والظل فوقه كحسناء لها طرة فوق جبهتها تزينها، وهنا تشبيه عكسي، فقد شبه الغدير بالمرأة الحسناء، وليس العكس، وهو مما أبدع فيه ابن خفاجة، حيث يسبغ على الطبيعة صفات الأنوثة والدلال، فهذا الماء(بمنعرج اللوى) يهتز فوقه الأيك حين تحركه نواسم الريح الربيعية الذكية، وهنا وجدنا ابن خفاجة في معرض وصفه للطبيعة الموضوع الذي اشتهر به لا ينسى أن يرمز إلى حنينه لهذا المكان، وهذه الذكرى(بمنعرج اللوى)، ولعل هذا ما قصده حين علق على إحدى قصائده في ديوانه بقوله: (إنها خيالات تنصب)، إذ يقول: (وأما أسماءً تلك البقاع وما انقسمت إليه من صفة نجد أو قاع فإنما جاء بها على أنها خيالات تنصب، ومثالات تضرب، تدل على ما يجري مجراها، من غير أن يُصرح بذكراها، توسُعاً في الكلام، يكتفي بها دلالة عليها عبارة، ويستحسن إيماءة عليها وإشارة).

فأشار ابن خفاجة بذلك إلى أن الأماكن النجدية والحجازية قد تذكر في الشعر، ويراد بها أخرى، مما دل على تكثف الرمز فيها، يقول ابن خفاجة:

وإنِّي وإن جئت المشيب لولــعٌ ... بطرَّة ظلٍّ فـــوق وجهِ غديرِ
فيا حبَّذا ماءٌ بمنعرجِ اللِّـــوى ... وما اهتزَّ من أيكٍ عليه مطيرِ
ونفحةِ ريحِ للرَّبيـــــع ذكيَّةٍ ... ولمحةِ وجــــــهٍ للشَّباب نضيرِ

إنه شيءٌ من جولان المشاعر وتطوافها في أرض الأجداد، حيث النقاء والصفاء، والحب العذري، والعذوبة، لقد اتخذت هذه الأماكن رمزيتها خارج نطاقها الجغرافي، وأصبحت بما تدل عليه من موطن قديم لحياة البادية عاشها الأندلسي بخياله عالماً رحباً، وذكرى حية، تحمل سحر الماضي البريء وعبقه، مما يجعل النهر يعود إلى ينبوعه ومصبه، ويتغنى بعراقة المشاعر ونقائها»[23].

وقد ارتبط الشوق والحنين في مجموعة من أشعار ابن خفاجة بالأرق، «الذي يستدعي التأمل في السماء، فيشوقه منها وميض الغمام ولمعانه من جهة ديار المحبوبة، وما تجدر الإشارة إليه أن شعراء الأندلس أكثروا في نسيبهم البدوي من وصف لمع البرق وإيماضه، وهو من خالص بيئة البداوة، لما في شوم البرق عند البدوي من وعد بهطول الأمطار، وسقيا الأرض، وقد أكثر الشعراء

من وصف هذا البرق ولمعه في الشعر الجاهلي وما بعده، حتى في الأندلس حيث لم تكن البيئة في معظمها صحراء كما كانت في الجزيرة العربية، ولكن يظل للمطر عند العربي قيمته الكبيرة في النفس والشعر، ففيه معاني الخصب والنماء والعطاء، والإرواء والجمال، يقول ابن خفاجة:

أَرِقتُ وَقَد نامَ الخَلِيُّ لِنازِحٍ ... تَشَظَّت حَصاةُ القَلبِ في حُبِّهِ صَدعا
وَما شاقَني إِلا وَميضُ غَمامَةٍ ... تَطَلَّعَ مِن نَجدٍ فَحَيّا اللِوى رَبعا
أَشيمُ سَناهُ وَالسَماءُ مُغيمَةٌ ... كَما اِغرَورَقَت عَيني لِرُؤيَتِهِ دَمعا
فَذَكَّرَني وَاللَيلُ يَندى جَناحُهُ ... بِمَعطِفِهِ خَفقاً وَمَبسِمِهِ لَمعا
وَمَسحَبِ ذَيلٍ لِلسَحابِ بِذي الغَضا ... بَرودِ رُضابِ الماءِ أَحوى لِمى المَرعى
فَقُل في أَتِيٍّ قَد تَهادى كَأَنَّـــهُ ... إِذا ما ثَنى أَعطافَهُ حَيَّةٌ تَسعى

فابن خفاجة يبدأ قصيدته بمقابلة بين أرقه هو، ونوم صاحبه، وهو المعنى الذي يكثر في الشعر الجاهلي، وهو يعطينا العلة التي بسببها أرق هو ونام صاحبه الذي وصفه بالخليّ، أي خالي القلب من الحب، بينما هو يأرق(لنازح)بعُد عنه، ويقصد به المحبوبة التي رحلت فصدعت قلبه، وهو يقول في وصف هذا القلب(حصاة القلب)، ولا يعني بذلك وصف قلبه بالقسوة أو الغلظة، وإنما أراد التعبير عن شدة الأسى والوجد الذي جعل هذا القلب يتصدع ويتشعب، ولذا، فهو يتطلع إلى السماء التي يشوقه منها لمع البرق وإيماضه، وقد قال(أشيم سناه والسماء مغيمة)على العادة البدوية فشم البرق أي نظر إليه أين يقصد وأين يمطر، وهو الأمر الذي كان البدوي يترقبه، وتحتاج إليه صحراؤه، وهو هنا يتطلع إليه ليروي ظمأ عشق فاض به، فشومه البرق، واستمطر الدمع شوقاً لمن يُحب»[24].

رابعاً: مظاهر التجديد في شعر ابن خفاجة:

يلاحظ المتأمل في الشعر الأندلسي ذلك المزج بين الغزل وشعر الطبيعة، وهذا يعتبر من مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي، فهذا الأمر غير معهود بكثرة لدى الشعراء المشارقة، «ولم يكن الشاعر الأندلسي يُشرك الطبيعة في حبه ولحظات هناءته فحسب، بل كان يشركها أيضاً في أوقات محنته بمصائب الدهر، وما ينزل به من الهموم.

ولعل بلداً عربياً لم يُكثر من تشخيص عناصر الطبيعة على نحو ما أكثرت الأندلس، فدائماً تتراءى لشاعرها تلك العناصر أشخاصاً ناطقة تملك عليه حواسه، وتملأ عليه قلبه وعقله، لا مع الانتشاء فحسب، بل أيضاً مع

العظة والتفكير في الزمن وحقائق الحياة والموت، على نحو ما يصور ذلك ابن خفاجة في استنطاقه الجبل بقصيدته المعروفة، فقد صور على لسان الجبل من آووا إليه من مجرمين عاصين وتقاة صالحين ورواحهم عنه وفناءهم وبقاءه وحده ملتاعاً، بل باكياً نادباً مصير الناس وما ينتظرهم من الموت والهلاك. . . ، وعلى هذا النحو يروعنا دائماً الشاعر الأندلسي في تصويره لعناصر الطبيعة وما يبث فيها من المشاعر والأحاسيس كما يروعنا شغفه بحسنها وجمالها، وكثيراً ما يعرضها في أصداف التشبيهات والاستعارات»[25].

ويتجلى التشخيص في الكثير من قصائد ابن خفاجة فهو على سبيل المثال يرى الشباب عبارة عن ماء رقراق:

من كل أزهر للنعيم بوجهه   ماء يرقرقه الشباب فيسكب

ويراه عبارة عن وجه باسم:

توضح في وجه الصبا منه مبسم   وأشرق في ليل من الشيب كوكب

والشباب ريان أخضر:

وتملكته هزة في عزة   فارتج في ورق الشباب الأخضر

والشباب مكان لا يبلغه النجم:

ولقد حللت مع الشباب بمنزل   يرتد طرف النجم عنه كليلا

و الشباب ظلال وارفة:

وشمس كلألاء الزجاجة طلعة   وظل كريعان الشبيبة وارف

والشباب ريح رخاء:

وجدت به ريح الشباب لدونة   ودون صبا ريح الشبيبة أزمان

والشباب عرش رفيع:

ألا ثل من عرش الشباب وثلما   لشيب تصدى هدَّ ركني وهدماً[26].

ولا ريب في أن اتكاء الشاعر ابن خفاجة على عنصر الطبيعة في تصوير هواجسه ومشاعره وإبراز مختلف حالاته النفسية، كانت سبباً في تفوقه التعبيري، وإشراقاته الفنية، وإجادته في الوصف، حيث إن الكثير من قصائده تبرز فيها جملة من الصور والأخيلة التي تستمد جمالياتها الراقية، وشعريتها الطافحة من الطبيعة الأندلسية.

لقد أبدع ابن خفاجة أيما إبداع في وصف الطبيعة حتى سماه الأندلسيون«الجنان»، نسبة إلى جنان الأندلس التي أبدع في تصويرها، وقد علل هذه النزعة في شعره، بقوله: «إكثاره في شعره من وصف زهرة ونعت شجرة

وجرية ماء ورنة طائر، ما هو إلا(إما)لأنه كان جانحاً إلى هذه الموصوفات لطبيعة فُطر عليها وجبلة، وإما لأن الجزيرة كانت داره ومنشأه وقراره، وحسبك من ماء سائح، وطير صادح، وبطاح عريضة وأرض أريضة، فلم يعدم هنالك من ذلك ما يبعث مع الساعات أنسه، ويحرك إلى القول أنسه، حتى غلب عليه حب ذلك الأمر، فصار قوله فيه عن كلف لا تكلف، مع اقتناع قام مقام اتساع فأغناه عن تبذل وانتجاع». ومن قوله في وصف روض صباحاً:

وكِمامة حَذرَ الصباحُ قِناعـــــها   عن صَفْحَةٍ تَنْدَى من الأزهارِ
في أبْطحٍ رَضعتْ ثغـــــورُ أقاحِيهِ   أخْلافَ كلِّ غـــــمامةٍ مِدْرارِ
وحللتُ حيث الماءُ صفحةُ ضاحكٍ   والطّلُ ينْضحُ أوْجُـهَ الأشجارِ
متقسِّـــــــم الألحاظِ بين محاسنٍ   من رِدْفِ رابيةٍ وخَـصْر قرارِ

والصور تتراكم في القطعة، فالصباح يكشف قناع الظلام عن الأكمام فتبدو أزهارها الندية، وثغور الأقاح ترضع من أخلاف الغمام الدار والماء يضحك والطل يرش أوجه الأشجار، وألحاظه موزعة بين النظر إلى ردف جميل بأزهاره لرابية وخصر بديع برياحينه لقرار. . .

وواضح ما يتميز به شعر الطبيعة عند ابن خفاجة من بث العواطف والمشاعر في عناصر الطبيعة، بحيث يصبح لكل عنصر أحاسيسه التي يشترك بها مع غيره من العناصر، وتتراكم هذه الأحاسيس في شعره وتتراكم معها تصاوير الطبيعة، مما جعل بعض الأندلسيين من موطنه يعيب عليه كثرة معانيه وازدحامها في البيت الواحد، وهي ليست كثرة معان إنما هي كثرة تصاوير، وهي ليست عيباً بل هي حسنته وفضيلته، إذ أحس بعناصر الطبيعة إحساساً عميقاً، وهو إحساس تفرد به لا بين شعراء الأندلس وحدهم بل بين شعراء العربية جميعاً، بحيث يعد أكبر شعراء الطبيعة عند العرب في مختلف عصورهم، وجعله إحساسه ينقل أوصافها إلى المديح والرثاء»[27].

وقد تساءل الدكتور جودت الركابي: ما هي المظاهر الطبيعية التي وصفها وما ميزاته فيها؟ وأجاب بقوله: «لقد وصف الشاعر(ابن خفاجة) الطبيعة بجميع مظاهرها ومباهجها، فوصف الطبيعة الصامتة برياضها وأشجارها وأزهارها وأنهارها وجبالها ومفاوزها وسمائها ونجومها، وما يتصل بذلك كله من نسيم ورياح وأمطار، وكان الشعور الغالب على هذا الوصف المرح والبشر إلا ما كان من أمر وصفه للجبل إذ ساده التأمل والنظرة الحزينة.

ووصف أيضاً الطبيعة الحية كالفرس والذئب وبعض الطيور، وهكذا فقد كانت الطبيعة مستولية على حواسه، ولم يستطع أن ينساها حتى في أغراضه الأخرى، فتوثقت الصلة بينه وبينها، فأخذ يشعر بالبشر يحيط به عندما يحل في مغانيها، وإذا بها ذات جمال ودلال وبهاء.

ويمكننا أن نلخص ميزاته في وصف الطبيعة في العناصر الآتية:

1-اتصاله بالطبيعة وإشراك حواسه بها، فقد خاطب الشاعر الطبيعة وامترج بها في بعض قصائده، واتصل بها اتصال الصديق بالصديق، ولجأ إليها واستمع إلى عظاتها في رحابها، وقصيدته في وصف الجبل خير شعره الذي يمثل هذه الخاصة. فقد أثار مرأى الجبل في نفسه عاطفة إنسانية جعلته يبعث في هذا الطود المنتصب رعشة الحياة، فأخذ يستمع إلى عظاته وعبره، ويترجم له أفكاره وحسه، وبدا الجبل شيخاً وقوراً متململاً من طول بقائه وهو يشاهد مواكب الإنسانية تمر وتمضي ويطويها الزمن.

2-الطبيعة عند ابن خفاجة ضاحكة طروب، هي مسرح للهو ومقصف للشراب، ولذا فقد هتف ابن خفاجة بالخمر في جو الطبيعة المشرق الجميل، فلنسمعه يصف هذه الحديقة الراقصة لنرى أن الطرب والرقص والغناء وسمات الحسن هي قوام هذا الوصف، وأن الخمر ظل ضئيلاً في هذا الوصف للطبيعة اللاهية:

وَصَقيلَةِ الأَنوارِ تَلوي عِطفَها ... ريحٌ تَلُفُّ فُروعها مِعطارُ
عاطى يِها الصَهباءَ أَحوى أَحوَرٌ ... سَحّابُ أَذيالِ السُرى سَحّارُ
وَالنورُ عِقدٌ وَالغُصونُ سَوالِفٌ ... وَالجِذعُ زَندٌ وَالخَليجُ سِوارُ
بِحَديقَةٍ ظَلَّ اللِمى ظِلا بِها ... وَتَطَلَّعَت شَنَباً بِها الأَنوارُ
رَقَصَ القَضيبُ بِها وَقَد شَرِبَ الثَرى ... وَشَدا الحَمامُ وَصَفَّقَ التَيّارُ
غَنّاءَ أَلحَفَ عِطفَها الوَرَقُ النَدي ... وَاِلتَفَّ في جَنَباتِها النُوّارُ
فَتَطَلَّعَت في كُلِّ مَوقِعِ لَحظَةٍ ... مِن كُلِّ غُصنٍ صَفحَةٌ وَعِذارُ

ومثل هذا الجو نجده في وصف هذه الأراكة الحسناء التي ضربت ظلها فوق هذا الجمع الطروب بجوار جدول نثرت عليه الأزهار ودارت حول ضفافه كؤوس خمر عروس فاجتمعت في هذه الروضة فتنة الطبيعة ونشوة الطرب:

وأراكة ضَرَبَتْ سَماءً فـــوقنا ... تَنْدَى، وأفلاكُ الكؤوس تُدارُ
حَفَّت بدوحتها مجرّةُ جـــدول ... نَثرت عليه نجومـــها الأزهارُ

وكأنها وكأن جدول مـــــائها حسناءُ شُدَّ بخصـــرها زُنَّار
زف الزجاجُ بها عروسَ مُدامة تُجْلَى ونُوّار الغـــصون نِثار
في روضةٍ جُنْحُ الدجى ظِلٌ بها وتجسَّمت نَوراً بـــــها الأنوار

وتستهوي الشاعر شجرة نارنج مثمرة فيصفها، فإذا بها في حلة بهية، وإذا الأوصاف الحسية تندمج بما يبعث فيها من حركة وحياة، وإذا الطبيعة التي تحيط بها مرحة مغردة، يخطب فيها الطير، وليس علينا بعد من عذر إذا لم نمل طرباً في أفياء هذا الدوح الظليل الرطيب:

أَلا أَفصَحَ الطَيرُ حَتّى خَطَب وَخَفَّ لَهُ الغُصنُ حَتّى اِضطَرَب
فَمِل طَرَباً بَينَ ظِلٍّ هَفا رَطيبٍ وَماءٍ هُنـــاكَ اِنثَعب
وَجُل فِي الحَديقَةِ أُخـــتِ المُنى وَدِن بِالمُدامَـــةِ أُمِّ الطَرَب
وَحامِلَةٍ مِن بَناتِ القَنا أَماليدَ تَحمِلُ خُضرَ العَذَب
تَنوبُ مورِقَةً عَن عِذارٍ وَتَضحَكُ زاهِرَةً عَن شَنَب
وَتَندى بِها فِي مَهَبِّ الصَبا زَبَرجَدَةٌ أَثمَرَت بِالذَهَب

3-هذه الحياة التي شعت في الأمثلة السابقة تسم أكثر أوصاف الطبيعة عند ابن خفاجة. فهو يشخصها ويرى في جمالها جمال المرأة ويصورها على نحو إنساني تملؤه الحركة والنشاط. ولهذا التشخيص أمثلة كثيرة في شعره، فلنسمعه يصف شجرة منورة:

يا رُبَّ مائِسَةِ المَعاطِفِ تَزدَهي مِن كُلِّ غُصنٍ خافِقٍ بِوِشاحِ
مُهتَزَّةٍ يَرتَجُّ مِن أَعطافِها ما شِئتَ مِن كَفَلٍ يَموجُ رَداحِ
نَفَضَت ذَوائِبَها الرِياحُ عَشِيَّةً فَتَمَلَّكَتها هِزَّةُ المُرتاحِ
حَطَّ الرَبيعُ قِناعَها عَن مَفرِقٍ شَمِطٍ كَما تَرتَدُّ كاسُ الراحِ
لَفّاءُ حاكَ لَها الغَمامُ مُلاءَةً لَبِسَت بِها حُسناً قَميصَ صَباحِ
نَضَحَ النَدى نُوّارَها فَكَأَنَّما مَسَحَت مَعاطِفَها يَمينُ سَماحِ

4- وفتنة الشاعر هي على الأغلب في الرياض والزهور ولهذا لقب ب«الجنان»، ويعتمد على التشخيص-كما رأينا-والتشبيه بمحاسن المرأة في إظهار محاسن روضياته، وقد يقف عند بعض الجزئيات فيها، ولكن كثيراً ما تظهر روضياته في إطار من اللهو على شكل نزهات في رحاب الطبيعة التي يبدع في تجسيمها أيما إبداع، على أن روضياته تتشابه فهي محصورة في إطار واحد تمثله الحديقة بما فيها من أشجار وجداول وأزهار وظلال وارفة وحمائم تتداعى ونسمات عليلة وندامى يشربون ويغنون ويطربون.

5-وقد وصف ابن خفاجة الطبيعة الحية كالفرس والذئب وله في وصف الفرس أبيات تتراءى فيها البراعة والجدة في التصوير، فيقول:

وَمُطَهَّمٍ شَرِقِ الأَديمِ كَأَنَّما أَلِفَت مَعاطِفُهُ النَجيعَ خِضابا
طَرِبٌ إِذا غَنّى الحُسامُ مُمَزِّقٌ ثَوبَ العَجاجَةِ جيئَةً وَذَهابا
قَدَحَت يَدُ الهَيجاءِ مِنهُ بارِقاً مُتَلَهِّباً يُزجي القَتامَ سَحابا
وَرَمى الحِفاظُ بِهِ شَياطينَ العِدى فَانقَضَّ في لَيلِ الغُبارِ شِهابا
بَسّامُ ثَغرِ الحَلي تَحسِبُ أَنَّهُ كاسٌ أَثارَ بِها المِزاجُ حَبَـــابا

6-يتبين مما تقدم أن ابن خفاجة يمثل نهضة شعر الطبيعة في الأندلس، وقد استطاع أن يصور طبيعتها الجميلة، والحياة اللاهية في أحضانها، وكان في وصفه مصوراً بصرياً بارعاً يعتمد على دقة ملاحظته إلى جانب قوة خياله. وقد يكون قد أغرق في الصنعة والمحسنات البديعية، ومع ذلك استطاع ألا يجعلنا نشعر بثقلها إلا في بعض أوصافه، على أن الصنعة عنده أداة للتجميل، وقد امتزجت بقوة خياله وأناقة ألفاظه وترف صوره فجاءت مقبولة.

وابن خفاجة من الشعراء الذين اتصلوا بالطبيعة كما أشرنا، ولكن هذا الاتصال لم يبلغ مبلغ الامتزاج الكلي بها إلا في بعض قصائده ولاسيما قصيدته في وصف الجبل، وتبقى الطبيعة عنده صورة لاعتدال القد واهتزاز الخصر وابتسام الثغر، وهي في صورها ترضي لذة الحس وقلما تبعث في النفس لذة الروح. وشأن شاعرنا فيها كشأن باقي أعلام شعراء الطبيعة في أدبنا العربي، فهم لم يلجئوا في وصفها إلى إدراك حس الطبيعة كما أدركه الشعراء الغربيون، وإنما بقيت الطبيعة عندهم متاعاً للعين وفناً وصفياً تجمله الزخارف والألوان ولا تتشابك فيه العواطف والأحزان إلا نادراً»[28].

وكما يرى الباحث محمد حسن قجة فابن خفاجة بلغت عنده صورة الحدائق ذروتها، ويصفه بسيد شعر الطبيعة في الأندلس، ويؤكد على أنه رغم أناقته في اختيار الألفاظ، لا يهمل المعنى المنتقى ببراعة الفنان ذي العين النفاذة والذوق الرفيع، ومن أبرز مظاهر التجديد عنده قدرته الفائقة على التشخيص، فهو يرى في قصيدته التي مطلعها:

وَصَقيلَةِ الأَنوارِ تَلوي عِطفَها رِيحٌ تَلُفُّ فُروعَها مِعطارُ

يرى الحديقة فتاة بارعة الجمال تتلفت فتوزع عطرها الباهر مع النسمات، وهو يرى نور الضحى في الحديقة كأنه عقد في صدر الفتاة وأغصان الأشجار سوالفها، والجذع زندها، وجداول الماء سوارها، أما ظل الحديقة

فتخاله لمى الثغر والضياء بجانبه بريق الأسنان الناصعة، إننا نقرأ الصورة الجميلة لابن خفاجة فلا ندري أهو يتحدث عن امرأة يشبهها بالحديقة، أم عن حديقة يشبهها بالمرأة، ولا يتوقف ابن خفاجة عند الحديقة بل يدخلها ويخص واحدة من أشجارها بوصفه الساحر المبدع[(29)].

لقد رزق «ابن خفاجة حساً مرهفاً، وذوقاً ممتازاً، وكانت عينه الباصرة، واهتماماته المتنوعة، وقدرته على النفاذ وسيلة قربت إليه الموصوفات، وسهلت دخول أشياء كثيرة في الحياة والكون إلى شعره، تلون ذلك الشعر وتصبغه، وتساعد على جلاء الفكرة، ولقد وصف الشاعر أشياء كثيرة مما يقع تحت نظر الإنسان أو في دائرة اهتمامه، وهو خصص للوصف قصائد ومقطوعات خاصة، إلى مجموعة من الأوصاف المختلفة لأشياء متنوعة من أدوات يستعملها أو يتزين بها، أو تقع في حيز الاهتمامات اليومية، كوصف السيف، والرمح، وكأس الشراب، ووصف الخمرة.

وصف الأشياء والأحوال، وبعض(الأشخاص)وبعض الحيوانات الأليفة أو المتوحشة، مما يتصل بالطبيعة الحية والطبيعة الصامتة. فهو مثلاً وصف السيف والرمح وأنواع السلاح، وأدوات الكتابة، ووصف المغني، والساقي، والبخيل، والأسود، ووصف الفواكه والخمرة بأنواعها، كما وصف الفرس، والكلب والذئب، والأسد، وضروب الطيور المختلفة وبخاصة(الحمام)منها، سواء كان ذلك الوصف مستقلاً أو في درج أغراض أخرى، تهيأت للشاعر ظروف متنوعة، من بيئة جغرافية خاصة، ووفرة في ذات اليد تسمح له بقسط من اللهو وافر دون الانشغال بالكد في سبيل العيش، وهو يتمتع بمواهب جمة من بينها: الحس المرهف، والذوق الفائق، والذكاء اللماح، وحب الحياة الجميلة.

إن ابن خفاجة-في الحقيقة- أحب الطبيعة الجميلة التي كانت (شقر) مثالاً رائعاً لها، وأسقط عليها مشاعره، وسكب فيها ذاته، وقد ظهر في شعره أثر ذلك، وبدا فيه أثر المحبة والألفة في الالتفات إلى نقاط الجمال والروعة، وفي الركون إلى الطبيعة بالطبيعة وإسقاط ما في نفسه عليها. ويحس قارئ شعره أنه ابن الطبيعة يشكو على كل حال، وفي قصائد ومقطوعات كثيرة مبثوثة في الديوان ظهر امتزاج الشاعر إليها، ويطرب لها، ويرى فيها أجمل ما في الوجود، وكان إذا استحلى أمراً حلا له في ظلالها وبين أفيائها، وإذا تغزل أو شهد مجالس الشراب، وإذا أنس أو استوحش كان ذلك بمشاركة الطبيعة، وقد أحس الشاعر

بهذا الذي نسم به شعره في وصف الطبيعة، فأعلن عنه بوضوح وبساطة»[30].

ولم يلتفت الكثير من الدارسين إلى شعر الحنين عند ابن خفاجة، فقد درسوه بصفته شاعراً بارعاً في وصف الطبيعة، وأغفلوا شعر الحنين والغربة عنده، فقد كان ابن خفاجة شاعراً مضطرم العاطفة ومرهف الحس، وسريع التأثر والانفعال، وكان محباً لوطنه(الأندلس) ولجزيرته(شقر)، كما ظل مرتبطاً بأصدقائه، وكثيراً ما يعود إلى أيام صباه وطفولته، وكما عبر عن هذا الأمر الباحث محمد رضوان الداية فقد كان مشغولاً بدائرتين اثنتين متشابكتين: دائرة المكان ودائرة الزمان، أما دائرة المكان فإطارها شقر والأندلس، وأما دائرة الزمان فإطارها الصبا وأيام الشباب، ويجتمع لديه الحنين إلى الوطن بالحنين إلى الشبيبة، ويقترن بمجموعة من الذكريات، وهو يركز بشكل كبير على من فقدهم، وتميز شعر الحنين لديه بالرقة واللطافة، وبساطة المعاني وروعة نزعاتها الإنسانية، وقد كانت نزعة الحنين لديه نزعة عارمة، وشكلت عنصراً أساسياً من عناصر شخصيته الخاصة التي تتسم بالرقة.

وهذه الإشكالية التي تكتسي أهمية بالغة في شعره نبهت إليها الدكتورة فاطمة طحطح، وتساءلت في مستهل دراستها«لسنا ندري ما الذي حدا بمعظم الدارسين إلى اعتبار ابن خفاجة شاعر الطبيعة الأول، الذي يتغنى بوصف الأزهار والرياض وصفاً مرحاً مشوقاً، نحن نوافقهم فيما يخص المقطوعات وبعض القصائد القصيرة التي نظمها أيام الشباب، يوم كان يعتبر الشعر زينة وحلية، لكنه عاد فقرر في المقدمة أن أهم ما يلح عليه هو: التلذذ بذكر الديار، وبكاء المعاهد، والحنين إلى الشباب، وقد فعل ذلك في قصائد مطولة تشكل القسم الأكبر من ديوانه، وفيها وصف الطبيعة بوصف آخر مغاير ورآها رؤية مختلفة عن الأولى.

لكن أحداً لم يهتم بهذا الموضوع، الذي يلح عليه هذا الشاعر، وذكر سبب تعلقه به، واستشهد عليه بأمثلة عديدة من شعره، فابن خفاجة يأبى إلا أن يعتبر نفسه شاعر حنين وندب وبكاء لمعاهد الشبيبة، ومع ذلك يأبى الدارسون إلا أن يجعلوه شاعر الأطيار المغردة، والأزهار المتفتحة والرياض الضاحكة»[31]

وقد لاحظ الدكتور يوسف عيد أن«صورة الليل تتكرر في معظم قصائده الغزلية وتكاد جميعها تتشابه وتقترن بصورة الصباح، فلا تفرق بين الأسود والأبيض إلا حسياً والنور والظلمة ذلك أن ابن خفاجة كان في غزله وصفياً بعيداً عن الخيال الجامح قريباً من الفطرة ميالاً إلى المحسوس المعاش والمألوف.

وعناصر الطبيعة لا تنتهي في شعر ابن خفاجة، فهناك الطيور والبرق والجو والشمس والبدر وغيرها. وقد استطاع ابن خفاجة أن يصور حدائق الأندلس بعيون الحسناوات اللواتي تغزل بهن، فأصبحت قصائده بمثابة وثائق تاريخية نقلت لنا بأسلوب خاص ومميز الجو الغزلي المطعم بمختلف أنواع الجواهر الطبيعية والوصفية وثقافة البيئة الأندلسية، فتجلت هذه الوثائق والصور في الاستعارات التي أغدقها في شعره، ومزجه في كل بيت أكثر من عنوان بلاغي، فنحن نراه في بيت واحد يشخص ويقابل، ويوازن، وفي بيت يليه يراعي النظير، ويبرز لنا حركية جميلة داخل البيت تجعلنا نسمو معه بالشعور الذي يريد إيصاله، فبقوله مثلاً:

له نظرٌ فاتنٌ، فاترٌ يحلّ قوى عزمي ضعفه

نرى في هذا البيت كيف أنه قابل بين القوة والضعف، وكيف أنه استعار للنظر اسم الفاعل(فاتر)المختص بالمياه فقرب الصورة ما بين ماء العين في نظرة الحبيب والماء الفاتر.

وفي بيت آخر نلاحظ كيف أنه يراعي النظير بحشد مفردات تدخل في الحقل المعجمي للكتابة بقوله:

أطلّ وقد خطّ في خدّ من الشعر، سطرٌ دقيق الحروف

من خلال دراسة قصائد ابن خفاجة الغزلية يستطيع الدارس أن يخرج بأفكار كثيرة تتمحور حول هذا الغزل الغني والمعلق بالروائح الذكية للطبيعة الأندلسية، وبالجو المطعم بالمنطق الفلسفي والمنحى الديني والحكمي الذي ظهر أيضاً من خلال أبيات القصائد الغزلية»(32)

وحضور الطبيعة الخصبة في ديوان ابن خفاجة، -وفق منظور الدكتور سليم ريدان- لم يخرج عن ثلاثة أنماط رئيسة:

«1-أن تكون موضوعاً من مواضيع القصيدة، شأنها شأن الغزل والرحلة وموضوع الخمر، وهو قليل.

2- النمط الثاني من حضور الطبيعة الخصبة في القصيدة هو أن تكون إطاراً يتلاءم مع الحال الشعرية التي يرسمها الشاعر، فتبدو الطبيعة يانعة مبتهجة في حالة الفرح متجهمة في حالة الحزن وهو قليل في القصائد المركبة. فمن ذلك أن تبدو الطبيعة على هيئة كأنما تستمدها من صفات الممدوح أو هي مبتهجة بقدومه.

3-أما النمط الثالث من حضور الطبيعة الخصبة في القصيدة فأن تكون أسلوباً من أساليب البلاغة كالتشبيه والاستعارة، وهو أكثر الأنماط الثلاثة وجوداً »[33]

لقد كان ابن خفاجة شديد الارتباط بواقع بيئته الأندلسية وهذا الارتباط يعد مظهراً من مظاهر التجديد لديه، فالشعر باعتباره تعبيراً عن الهواجس الذاتية كان لصيقاً بتجاربه النفسية، وقد استطاع« ابن خفاجة أن يمازج بين طبيعة الصحراء وطبيعة الأندلس، فتخصب الأولى أحياناً وينال الإبداع الشعري منها شعرية القدم، ويلتقي ما للشاعر بالتجربة بما له بالثقافة، ويلتحق الفرع بالأصل، ويتحقق الانتماء إلى الأمة بالاتصال بأرضها في مستوى الفن وإن هو تعذر في مستوى الواقع.

لكن الطبيعة الخصبة قد هيمنت على تجربة ابن خفاجة الشعرية عامة فاستقلت موضوعاً موحداً في قصائد وقطع، وابن خفاجة لم يتفرد بذلك، فقد سبقه إليه شعراء مشارقة أبرزهم الصنوبري، فاشترك معهم في الكثير من أساليب التعامل الفني مع الطبيعة، لكنه اختلف عنهم في رسم الصورة الكلية فكان موصوفه غير موصوفهم، ولو كان واحداً، ذلك لأنه تميز عنهم في أهم مصادر الإلهام، وهو طبيعة أندلسية خصبة تختلف في كثير من خصائصها عن طبيعة المشرق العربي... ، وأهم هذه الخصائص غزارة المياه وكثافة الخصوبة، واعتدال المناخ، وهو ما جعل صورة الأندلس ترتسم كلياً في خيال الشاعر في صورة الجنة، وتسربت إلى خيال الشاعر في تشخيصه الطبيعة ملامح ثقافة أندلسية قديمة هي التي أنجبت بعض خرجات الموشح. فتجاوز بكل ذلك تعامله الفني مع الطبيعة في حالات عديدة أسلوب التشخيص لدى شعراء المشرق إلى رؤية كلية تتوحد فيها الطبيعة بالإنسان لانتظامها في نظام كوني واحد يقوم على مبدأين: السكون والحركة.

أما السكون فقد أدركه الشاعر في الجبل عظمة وصموداً وخلوداً، وفي القمر وظلام الليل وفي ما أمدته به الثقافة من معاني سكون الصحراء، وأما

الحركة فتتجسم في البحر واضطراب أمواجه وأعماقه والنهر وما حوله من خصوبة يداخلها نمو الحركة في أدق دقائقها، ويجري فيها كما في الإنسان ما يشبه ما يسميه برغسون بالاندفاع الحيوي، ويرسمه ابن خفاجة بأساليب الصورة الشعرية من خلال التشابيه والاستعارات المتراكمة والمتراكبة التي تنسب ما للطبيعة إلى الإنسان، وما للإنسان إلى الطبيعة.

فبين الإنسان والطبيعة علاقة قُربى وتماثل في الوجود، فما يصدر عن الإنسان يصدر عن الطبيعة، وما كمن فيه بالفطرة يكمن فيها ومآلها مآله، لكن لغته غير لغتها، وإنما الشاعر عن طريق التشخيص والأساليب يقرب ما بين الطبيعة والإنسان وينقل أحوالها في لغته فيترجم عنها، ويفصح عما في نفسه، كذا كان شأن ابن خفاجة مع الجبل والقمر وعناصر الطبيعة الخصبة حول النهر والشاب السابح فيه، إنه اللقاء بين الطبيعة والإنسان في رحاب العشق والعبادة والحياة بما لا نكاد نجد له مثيلاً لدى شعراء المشرق»[34]

وبالنسبة إلى الأوزان الشعرية والأغراض التي أكثر ابن خفاجة من طرقها، فالبحور المستعملة عنده في غالب الأحيان هي: الطويل والكامل، ويمثل المدح القسم الأوفر من إنتاجه الشعري، ويشمل عشرين قصيدة تتفاوت كمية حيث تبدأ من عشرين بيتاً وتصل إلى تسع وتسعين، والغرض الثاني الذي طرقه هو الرثاء، إضافة إلى الزهديات التي لم يتوسع فيها، حيث لا يلفي الدارس إلا سبع قصائد، ومقطعات شعرية مختلفة«إلا أنه ينبغي أن نلاحظ أن من العسير أن يستقل كل فن بنفسه، فكثيراً ما نعثر على أبيات من الشعر الزهدي خلال المراثي، ومن جهة أخرى ينبغي أن نلاحظ أن ابن خفاجة تجنب كل شعر يذكرنا بما أنشده في شبابه. . .

ويتجلى لنا ابن خفاجة شاعراً كلاسيكياً تقليدياً من ناحية المعاني، ومن ناحية الإطار الذي صاغ فيه قصائده-ولكن هناك ميزة تميزه عن غيره من الشعراء السابقين: فالصور والتشبيهات والاستعارات مأخوذة بأسرها من الطبيعة-وإنا لنشعر عند ابن خفاجة برغبة في المجيء بما هو جديد طريف، واستمرار ورود الطبيعة في شعره يدل على أنه ليس ثمة حد فاصل بين المرحلتين اللتين أشرنا إليهما من قبل. لقد بقي ابن خفاجة متمسكاً بالطبيعة تمسكاً شديداً، وزودته الطبيعة بكمية-تكاد لا تنفد-من صور متنوعة يانعة[35]

الهوامش:

(1)د. جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط: 02، 1966م، ص: 101.

(2)د. عمر الدقاق: ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، د، ت، ص: 44-45.

(3)د. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2001م، ص: 172.

(4)د. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص: 173.

(5)د. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1984، ص: 75-76.

(6) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط: 02، 1998م، ص: 339-340. .

(7) د. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ج: 01، ط: 01، 1993م، بيروت، لبنان، ص: 276.

(8) د. أحمد مطلوب: المرجع السابق، ص: 137.

(9) د. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 58 و83.

(10) د. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج: 01، ص: 224.

(11)د. سليم ريدان: ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي-من القرن الرابع إلى السادس هجرياً- منشورات كلية الآداب بجامعة منوبة، ج: 01، تونس، 2001م، ص: 18.

(12)د. حنان إسماعيل أحمد عمايرة: الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مقال منشور في مجلة جامعة دمشق، المجلد: 27، العدد الأول والثاني، 2011م، ص: 224.

(13)غرسية غومس(G. GOMEZ): الشعر الأندلسي: بحث في تطوره وخصائصه، ترجمة: حسين مؤنس، القاهرة، 1956م، ص: 46-47.

(14)د. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج: 04، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط: 03، نيسان/أبريل1992م، ص: 197-198.

(15)د. عبد الله بن علي بن ثقفان: ظاهرة الانتماء في الأدب الأندلسي أنموذج فريد محاولة لاستقراء بعض النصوص التاريخية الأدبية، مقال منشور في مجلة دراسات أندلسية، مجلة علمية مختصة محكمة في الدراسات المتعلقة بإسبانيا الإسلامية، العدد: 11، رجب1414 هـ/جانفي1994م، ص: 50.

(16) د. حنان إسماعيل أحمد عمايرة: الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، ص: 257-258 .

(17)د. منجد مصطفى بهجت: ابن خفاجة الأندلسي والنقد الأدبي، مقال منشور في مجلة حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، الدوحة، قطر، العدد التاسع عشر، 1417هـ/1996م، ص: 69-70 .

(18)د. حنان إسماعيل أحمد عمايرة: المرجع السابق، ص: 229.

(19)د. فوزية عبد الله العقيلي: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ، الطبعة الأولى، 1433هـ/2012م، ص: 97.
(20)عبد الرحمن جبير: ابن خفاجة الأندلسي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية1401 هـ/1981م، ص: 21 .
(21)د. سليم ريدان: ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي، ص: 285 .
(22) د. سليم ريدان: المرجع نفسه، ص: 289-290.
(23) د. فوزية عبد الله العقيلي: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، ص: 195 وما بعدها.
(24)د. فوزية عبد الله العقيلي: المرجع نفسه، ص: 225 وما بعدها.
(25)د. شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط: 02، 1977م، ص: 158 .
(26) عبد الرحمن جبير: ابن خفاجة الأندلسي، ص: 97 .
(27)د. شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات-الأندلس-، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1989م، ص: 320.
(28)د. جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص: 106 وما بعدها.
(29)محمد حسن قجة: محطات أندلسية: دراسات في التاريخ والأدب والفن الأندلسي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1405هـ/1985م، ص: 123-124.
(30)د. محمد رضوان الداية: أبحاث في الأدب الأندلسي والمغربي، مطبعة خالد بن الوليد، دمشق، سورية، 1981م، ص: 207 .
(31)د. فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، 1993م، ص: 207 .
(32) د. يوسف عيد: دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، منشورات المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون، طرابلس، لبنان، 2006م، ص: 694 .
(33) د. سليم ريدان: المرجع السابق، ص: 319 .
(34)د. سليم ريدان: المرجع نفسه، ص: 319-320 .
(35) د. حمدان حجاجي: حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الثانية، 1982م، ص: 126 .

المصادر والمراجع:

1- أبحاث في الأدب الأندلسي والمغربي، د. محمد رضوان الداية: ، مطبعة خالد بن الوليد، دمشق، سورية، 1981م .
2- الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، فوزية عبد الله العقيلي مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط: 01، 1433هـ/2012م.
3- بلاغة العرب في الأندلس، د. أحمد ضيف، مطبعة مصر، 1342هـ/1924م.
4- دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، د. يوسف عيد، منشورات المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون، طرابلس، لبنان، 2006م.

5-دراسات في الشعر الأندلسي، د. علي الغريب محمد الشناوي، منشورات مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط: 01، 1424هـ/2003م.

6- حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، د. حمدان حجاجي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 02، 1982م.

7-حياة الشعر في نهاية الأندلس، د. حسناء بوزويتو الطرابلسي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ومركز النشر الجامعي، تونس، ط: 01، 2001م.

8- محطات أندلسية، دراسات في التاريخ والأدب والفن الأندلسي، محمد حسن قجة، الدار السعودية للنشر والتوزيع، ط: 01، 1405هـ/1985م.

9- ملامح الشعر الأندلسي، د. عمر الدقاق، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، د، ت.

10- المعجم الأدبي، د. جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط: 02، 1984.

11- المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، ج: 01، ط: 01، بيروت، لبنان، 1993م.

12- معجم مصطلحات النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط: 01، 2001م.

13-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس مكتبة لبنان، بيروت، ط: 02، 1984 م.

14- عصر الدول والإمارات-الأندلس-، د. شوقي ضيف: دار المعارف، القاهرة، مصر، 1989م.

15-في الأدب الأندلسي، د. جودت الركابي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط: 02، 1966م.

16-فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف دار المعارف، القاهرة، مصر، ط: 02، 1977م.

17- الشعر الأندلسي: بحث في تطوره وخصائصه، غرسية غومس (G. GOMEZ) ترجمة: حسين مؤنس، القاهرة، 1956م.

18-تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، ج: 04، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط: 03، نيسان/أبريل1992م.

19- ابن خفاجة الأندلسي، عبد الرحمن جبير، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط: 02، 1401هـ/1981م.

20- ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي-من القرن الرابع إلى السادس هجرياً-، سليم ريدان، منشورات كلية الآداب بجامعة منوبة، ج: 01، تونس، 2001م.

21- الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، د. فاطمة طحطح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، 1993م.

-المجلات:

1- مجلة جامعة دمشق، المجلد: 27، العدد الأول والثاني، 2011م.

2-مجلة دراسات أندلسية، مجلة علمية مختصة محكمة في الدراسات المتعلقة بإسبانيا الإسلامية، العدد: 11، رجب1414هـ/جانفي1994م.

3- مجلة حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، الدوحة، قطر، العدد التاسع عشر، 1417هـ/1996م.

آلـية تلقي الخطاب الشعري الحديث في ضوء المنهج السيميائي

الأستاذ: عامر رضا.
المركز الجــامعي - ميلة.

∇الملّخــــص∇

عرف المنهج السيميائي في نهايـة القرن العشرين تحولات عدة في التعاطي مع الخطاب الشعري الحديث على وجه الخصوص، هذا ما أثار العديد من التساؤلات في كيفية مقاربة النص الأدبي مقاربة واعية على مستوى الآليات الإجرائية، أو على مستوى استنطاق النص بشكل لا يفسد من دلالة المعاني الحقيقية للبنى العميقة.

ومن هنا كان نقد" **الخطاب الشعري الحديث** " يعدّ من القضايا النقدية الهامة التي تناولها نقادنا المحدثون، في ظل المنهج السيميائي الممارس في تحليل علامات هذه النصوص دون المساس بهويتها العربية.

∇ ABSTRACT ∇

In the End of Twinty Centry the Semetique Theory Know Lotof Transformation with Poétique Discour specially, whenever some Question In the Raprochement Litterarir Ine Levele of materialistic Method Or critique the texts without deviations the mining of sémontique structure to words.

The Critique modern of Poétique Discours vas importante objects specially, the Semetique Theory witche analyse this texts without Transformation of its Arabic Identity.

*- مدخــل:

تهدف هذه الورقـة البحثيـة إلى مناقشـة موضـوع إشـكالية البحـث عـن المنهج المناسب في الممارسة النقدية السليمة التي تعالج النص الأدبي بحذر شـديد ، ولمّا كان عدد كبير من الدراسات النقدية والمشاريع العلمية تدّعي المنهجيـة في التعامل مع الإشكالية ، دون وعي أصـحابها بـدور النصـوص في تطـوّر أفكـار المنهج ، حيث تتبنـى معظـم هـذه الدراسـات نسـقًا شـكليًّا معينًـا تظـن معـه بممارساتها أنها بلغت حدّ المنهجية ؛ فإن النتيجة هي وجود حالة من الضـبابية الفكرية – إذا جاز التعبير- يتم فيهـا تسـطيح الأفكـار والانحـراف بالإشـكاليات

بقصد أو بدون قصد إلى عالم من سوء الفهم الذي يؤدي إلى صعوبة فهم الموضوع.

ولأنّ الباحث يعتقد أنّ التفكير بالمنهج للوصول إلى الفكر المنهجي في الدراسات النقدية العربية، يتطلّب جهودًا بحثية جماعية مركبة يتم فيها الاهتمام بالفكر وزيادة الوعي بإشكالياته، كما يتم فيها الاهتمام بالممارسة الأكاديمية التي يفترض أنها تترجم بشكل أو بآخر الفكر المنهجي السائد؛ فإن محاولتنا الراهنة تطمح إلى معالجة الإشكالية في إطارها المعرفي العام، وفي سياقها الأدبي الخاص، لمساءلة التطور المعرفي الذي طرأ على المناهج النقدية العربية من خلال تتبع المنهج السيميائي أثناء مسائلة النصوص الشعرية الحديثة من أجل فهم معانيها ودلالاتها،وعليه نعثر على العديد من السيميائيين الذين لا يمكنهم الاستغناء عن علم العلامات لما أظهره من نجاعة في التحليل وكفاءة عالية في التشريح للبنى العميقة في شتى التخصصات النقدية الحديثة،ومختلف المعارف الإنسانية،إذا ما هي السيميولوجيا؟ وما هي مشاربها التاريخية، واتجاهاتها المختلفة؟.

ومن هنا تكشف هذه المداخلة عن أهمية المناهج النقدية النصانية خاصة السيميائية منها في مساءلة الخطاب الشعري الحديث ،وتعداد المشاكل المنهجية والفلسفية والمعرفية التي تصادف المحلّل السيميائي أثناء تعامله مع الظاهرة الأدبية التي تبقى عصية أثناء المسح العلاماتي للبنى العميقة للنص المستنطق خاصة على مستوى آليات التحليل ،أو على مستوى التأويل الصحيح في استنطاق الدلالات العميقة للبنية النصية على اعتبار النص الشعري الحديث صعب المراس لما فيه من بنيات مفتوحة تحتاج إلى ناقد صاحب تجربة وممارسة نقدية واعية في تفكيك شفرات النص.

والتحليل المقترح، لا يتوقف عند الإحالات إلى المعارف والعلوم المختلفة، وكذا لا ينتهي عند دلالة معينة بل يفتح النص على سيل من المعارف المتنوّعة، لأنه بالغ التنوّع والتعدد، ويحيل إلى معارف وإيديولوجيات مختلفة، ولهذا فإن التحليل السيميائي يستوعب كل هذا ويضعه ضمن استراتيجياته،لقد أصبحت المقاربات النصّانية منهج بحث نقدي،ونظرية علمية تطرح العديد من التصورات والرؤى المنهجية والإجرائية في استنطاق النص العربي الحديث.

1- المحور الأول: الجذور التاريخية للمنهج السيميائي.

يكاد يجمع الدّارسون على أنّ الإرهاصات الأولى لعلم السيمياء تعود إلى الحضارة الإغريقية القديمة، إذ يمكن العثور على إشارات داخل الموروث الفكريّ الذي خلّفه اليونان منذ القدم، هذه الإشارات التي يلتقي بعضها مع الكثير من الأفكار التي قالت بها السيمياء الحديثة.

وأهمّ ما يمكن إيراده في هذا المجال هو تلك الجهود التي قام بها الرّواقيون الذين عُدُّوا بحقّ السّباقين في اعتبار العلامة تحتوي دالا ومدلولا، كما يذهب إلى ذلك "**أنبرتو إيكو**"،ولعلّ هذا التقسيم الذي حُفظ عن الرواقيين كان هو الأرضية الفكرية التي انطلقت منها السيمياء الحديثة ممثّلة في فارديناند دي سوسير الذي أعاد الاعتبار لهذا التصوّر من خلال تفريقه بين مصطلحي الدّال والمدلول، كما سنرى في أثناء الحديث عن إسهامه في التّأسيس لعلم السيمياء الحديث، فنلمس –حينها- مدى المشابهة الواقعة بين جهود سوسير، وما قال به الرّواقيون القدماء، مع اختلاف بينهم في الشيوع والتّأثير في من جاء بعدهم.

أمّا المرحلة الثانية في تاريخ السيميائيات القديمة كما يقرّره عزّ الدين مناصرة، هو تلك المحاولة التي قام بها القديس أوغسطين حول تشكيل نظرية تأويلية يتمّ تطبيقها على النصوص المقدسة، ثم يختفي مصطلح السيميوطيقا مدة طويلة ولا يظهر إلا في دراسة الفيلسوف الإنجليزي جون لوك **John Loke** (1632-1704) باسم« Sémiotiké ، وبدلالة جدّ متشابهة لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية» [1].

أمّا المرحلة الثالثة التي يتوقّف عندها عزّ الدين مناصرة بعد هذا هي مرحلة العصور الوسطى التي لا نعثر فيها على الشيء الكثير، ثمّ تجيء بعدها المرحلة الرابعة والتي بدأت تتشكّل فيها نظريّة العلامات والإشارات خلال القرن التاسع عشر؛ فنأتي على ذكر جهود الفيلسوف الألماني جون لوك "***Jhonn-Loukh***" الذي استخدم مصطلح سيميوطيقا "***Semiotics***"، وهو-عنده-علم يهتمّ بطبيعة الدّلائل التي يستعملها العقل البشري في أثناء العملية الإدراكية، ونجد من بين الدارسين الآخرين الذين أكّدوا-بدورهم- أصالة التفكير العلامي وتجذّره عند مختلف الشعوب القديمة الباحث **جان ماري**

سشايفر الذي يرى أنّ ما وصلنا من تصوّرات وتأمّلات حول الظاهرة اللّسانيّة تضمّنّت العديد من المفاهيم الدلالية.

ويمكن أن نوجز هذه المحطّات السّيميائيّة الـتي توقّـف عنـدها سشـايفر في أثنـاء حديثه عن تاريخ هذا العلم في النّقاط الآتية:

1. جهود كلّ من أفلاطون وأرسطو في هذا المجال.
2. جهود السفسطائيون.
3. جهود القدّيس سانت أوغسطين، خاصّة في مجال تفريقـه بـين العلامـات الطبيعيّـة والعلامـات التواضـعية، وتمييـزه بـين وظيفـة العلامات عند الحيوانات والبشر.
4. الجهود التي قام بها الموديّـون ، بخاصّـة فيمـا يتعلـق بأفكـارهم اللّسانيّة التي كان لها حمولة علامية.
5. جهود الفيلسوف الإسباني جوناسـي بوانسـوت "***Jonnais***"، وخاصة ما جاء في كتابه"فـنّ المنطـق" الـذي ميّـز فيـه بـين التمثيـل والمعنى.
6. إسـهام جـان لـوك الـذي يقـترح مصـطلح العلاماتيـة أو السيميائية بوصفه معرفة بالعلامات.
7. جهود بيرس كمحطّة أخيرة تشكّلت معها معـالم هـذا العلـم بوضوح أكبر.

ولا تختلف هذه المحطّـات الـتي توقّـف عنـدها سشـايفر عـن سـابقتها الـتي قـدّمها الدارس عزّ الدين مناصرة مع زيادة ضئيلة عند الثّاني على أنّ كليهمـا أجلـى حقيقة أصالة هذا العلم وقِدَمِه في الفكر الغربيّ.

1.1- أهمّ الاتجاهات السيميائية الغربية الحديثة:

1.1.1- سيمويولوجيا سوسير:

كان فرديناLد دوسوسير ومازال واحـدا مـن أبـرز أعـلام البحـث اللغـويّ واللّساني في تاريخ البشريّة جمعاء كونه صاحب أهمّ ثورة لغوية شهدها العصـر الحديث، ثورة انطلقت بعدها دراسـات لغويـة لسـانية جـادة لا تـزال قائمـة إلى يومنا، تدين في أغلبها لفكر وأبحاث هذا الرجل، وكلّ ذلك لم يجعل منـه مؤسّسـا لمدرسة مهمة هي ما يسمى بمدرسة جونيـف بـل مؤسّسـا لعصـر بأكملـه مـن الدرس اللساني.

ومع ظهور "**كتابه دروس في الألسنية العامة**" تلقّت علوم اللغة واللسان دفقا جديدا نحو الترسّخ والشمول، فأمام سيطرة الدراسات التاريخية والمعيارية للظاهرة اللغوية في الماضي أراد سوسير توجيه الأنظار إلى نوع آخر من الدراسة هي الدراسة الآنية الوصفية للظاهرة اللغوية ومن أهم المقولات التي جاء بها سوسير في اللغة هو اعتبارها نظاما من الإشارات يعبر بها بين البشر عمّا يدور في أذهانهم من أفكار وأحاسيس ومشاعر، مثلها في ذلك مثل باقي الأشكال الإشارية الأخرى.

بيد أنّ سوسير من خلال ما قدّمه يكيفيه أن يتنبأ بعلم السيمياء، دون أن يعمد إلى تحديد الأطر العامة التي يقوم عليها هذا العلم، ولعلّ مردّ ذلك أنّه في هذه المرحلة من البحث كان حريصا بصفة خاصة على تحديد اللسانيات العامة، وبالأحرى موضوع اللسانيات،ومن هنا جعل "دي سوسير" اللغة « نظاما من العلامات، تعبر عن الأفكار، مثلها مثل أنظمة أخرى تشبهها، كأبجدية الصم، والإشارات العسكرية، وغيرها، ولكن اللغة هي أهم هذه الأنظمة العلاماتية» (2) ،ويمكن وصفها نسقا من العلامات.

في حين رفض "**دي سوسير**" الفكرة التي ترى أن اللغة هي كومة من الكلمات المتراكمة تدرجيا عبر الزمن، تؤدي وظيفة الإشارة إلى الأشياء في العلم، فالعلامة عنده مركبة من طرفين متصلين يمثلان« كيانا ثنائي المبنى، يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر» (3)، فالطرف الأول هو إشارة مكتوبة أو منطوقة و هي "**الدال, signifiant**" أي الصورة الصوتية للمسمى, والطرف الثاني هو "**المدلول, signifié**" أو المفهوم الذي نعقله من الإشارة لها, ويمكن« تمثيل الفكرة» (4) كالآتي:

ما ي.قبله دي سوسير **العلامة = الدال /المدلول**

العلامة	الدال ——— المدلول

هكذا نصل إلى تحديد مفهوم العلامة « **Signe** » بأنها ذلك الكل المركب من الدال والمدلول ويمكن توضيح ذلك بيانيا:

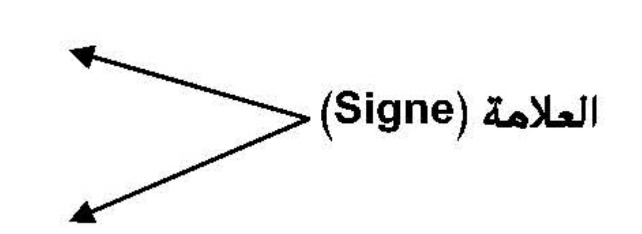


Image إشارة مكتوبة أو منطوقة (مسموعة

Concept مفهوم التصور الذهني

ومن ثم فإنّ العلامة أو الدليل عند سوسير « وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطا وثيقا ويتطلب أحدهما الآخر»[5] ،وعند عملية الجمع بين - الدال و المدلول- يتكون المعنى اللغوي ، هذا وإنّ« العلامة لدى سوسير، قائمة على الدال والمدلول، مع إقصاء المرجع والعلاقة الموجودة بينهما اعتباطية»[6]،وهذا نجده بشكل واضح في بعض العلامات المحاكية للطبيعة (conomtopées)« كمواء القط، وخرير المياه» [7].

وتعدّ فكرة إهمال المرجع أو المشار إليه فكرة يكتنفها الغموض في علاقة الدال بالمدلول، إلى أن جاء " **أوجدان و ريتشاردز**"، وأكدًا على فكرة المشار إليه في كتابهما "**معنى المعنى**"، فالرمز يقابل الدال عند دي سوسير، و الفكرة تقابل المدلول، أما المشار إليه فلا وجود له عند سوسير،وعليه تتنوع العلامات تبعا لتنوع المعارف الإنسانية، من ألفاظ وإشارات، ورموز، وآثار وإيماءات جعلت العلامة تنقسم إلى علامة لسانية، وأخرى غير لسانية ، مما دفع بالنقاد إلى خوض غمار هذا العلم ، ومن خلال البحث في أغواره ، فإننا سنكون على أبواب مؤسس آخر للسيمياء ، اختار لها اسم السيميوطيقا.

1.2- سيميوطيقا بـيرس:

إذا كان بعـض الدارسـين يـذهب إلى أنّ دوسوسـير أوّل مـن بشّـر بعلـم السيمياء الحديث حين قال أنّه من المـمكن أن نتصوّر علما يدرس حياة الدّلائل في صـلب الحيـاة الاجتماعيـة فـإنّ الكـثير مـنهم يـرى أنّ المنشـئ الأوّل والأب الشرعيّ لهذا العلم هو المنطقيّ الأمريكيّ شارل سـاندرس بـيرس"***Charles-Senders-Pierce***"، وإن كان سوسير ينطلق في تصوّره لعلم السيمياء مـن خلفية لسانية لغوية، فإنّ تصوّر بيرس لهذا العلم يقوم-أساسا- علـى المنطـق والذي يراه مرادفا للسيمياء ، ومنطق بيرس هو منطـق العلاقـات، ولا تسـمح المنطق الشكلي كما تصوره هذا العـالم إلا بدارسـة البنيـات الحمولية مـن نـوع

"**الموضوع محمول**" ويحتوي هذا الشكل في جوهره على موضوع يكمن دوره في تعيين الشيء أو الأشياء المتحدث عنها، ويحتوي على محمول يعبر عن خاصية الشيء أو الأشياء، ويحتوي هذا الفعل الذي ليس له أي دور سوى ربط الموضوع بالمحمول، وهو يعد كرابطة "**copule**".

ومن هنا يصبح البحث في مجال السيميولوجيا بحثا هاما تحتاج إليه كلّ مناحي المعرفة، يقول بيرس:« ليس باستطاعتي أن أدرس كل شيء في هذا الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريح والمقارن وعلم النفس وعلم الأصوات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام والسكوت والرجال والنساء وعلم القياس والموازين إلا على أساس أنه نظام سيميولوجي»[(8)]، ومنه اتّصف الدرس السيميائي عند بيرس بالشمول والتنوع لتنوّع المعارف والمواضيع المدروسة.

ومن أهمّ ما جاء به بيرس في نظريّته السيميائية هو تلك التقسيمات النظرية حول المنظومة الدلالية، و منها ما عمد إليه حسب تصوّره الخاص إلى تقسيم العلامة أو الدليل إلى ثلاثة أقسام، يعرض إليها الدارس حنّون مبارك على النحو الآتي:

1. **الممثِّل: الدليل باعتباره دليلا**
2. **الموضوع: وهو ما يعنيه الدليل أو هو المعنى**
3. **المؤوّل: وهو ما يجعل الدليل يحيل على موضوعه**

ويعرض الدارس عادل فاخوري للتقسيم نفسه الذي قدّمه حنون مبارك على اختلاف طفيف في البنية الاصطلاحية بينهما؛ وذلك حين يؤكّد على أنّ العلامة التي هي نموذج للمقولة الثلاثية تشكّل-إذن- من حيث الكنه علاقة ثلاثية بين ثلاثة أركان يطلق عليها بيرس أسماء العلامة بحدّ ذاتها، الموضوع، التعبير.

ومنه نجد أن مصطلح الممثل أو الذي يسميه بيرس العلامة بحدّ ذاتها يقابل مصطلح "**الدال**" عند سوسير، بينما يقابل مصطلح الموضوع عنده مصطلح "**المدلول**" عند سوسير ويتجاوز بيرس المقولة السوسيرية من خلال مصطلح التعبير أو المؤول، فلا وجود لهما في الطرح السوسيري،وتأسيسا على

ما سبق نستطيع القول: إنّ بيرس- في أثناء دراسة العلامة-كما يرى الدارس عدنان بن ذريل- راعى عاملين هامّين هما:

أ. عامل الطابع الطبيعي أو الاصطلاحي لها.

ب. عامل التفسير لها؛ أي فهمها من قبل المتعامل معها.

ونستطيع أن نذكر إلى جانب هذا التقسيم الهام تقسيما ثلاثيا آخر جاء به بيرس حول طبيعة العلامة لا يقل أهمّية عن سابقه، ويقوم هذا التقسيم على وصف العلاقة القائمة بين الدال ومدلوله، ومن المتاح لنا عرض هذا التقسيم على النحو الآتي:

1.الإشارة : تكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة تجاورية في المكان، وهي ذات طابع بصري في مجملها، ومثل ذلك السهم الذي يشير إلى مكان معيّن أو حركة الأصبع وغيرها، ونستطيع أن نمثّل لمقولة بيرس حول الإشارة بالشكل الآتي:

2.الأيقونة: تكون العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول –في هذا القسم- علاقة تشابه، فتكون الأيقونة بهذا: شيء يؤدّي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه، وهي بهذا صورة تحيل إلى متصور تكون العلاقة فيهما علاقة مشابهة، ومنه فالعلامة الأيقونية تُفهم من خلال فهم نظيرها المشابه لها، وذلك كعلامات المرور والصور الفوتوغرافية والخرائط وغيرها.

3.الرمز: ومثاله الأوّل هو العلامة اللغوية كما تصوّرها سوسير من قبل، وإن كانت العلاقة بيت الدال والمدلول تقوم على التجاور المكاني في الإشارة، وعلى التشابه في الأيقونة، فإنّ العلاقة التي تربط بين طرفي العلامة في الرمز هي علاقة محض عرفية وغير معلّلة، فلا يوجد بينهما تشابه، أو صلة فيزيقية، أو علاقة تجاور.

ولقد كان هذا التقسيم الثلاثي للعلامة أهمّ فارق تجاوز به بيرس مفهوم العلامة عند سوسير؛ ذلك أنّه لم يقتصر- في أثناء تصنيفاته- على العلامة اللغوية كما فعل سوسير، بل وسّع مجال العلامة ليشمل كلّ ما هو لغوي وغير لغوي كما لمسناه سالفا،ومن كل ما سبق ذكره بعد طرح سيميولوجيا **"دي سوسير"** وسيميوطيقا" **بيرس"** نجد أن اتجاهات السيميوطيقا تتوسع فـ **" محمد مفتاح"** يفرغ النظريات اللسانية على التيار التداولي والتيار السيميائي

والتيار الشعري، أما **بييرجيرو** فيحدد ثلاث وظائف أساسية للسيميولوجيا هي « وظيفية منطقية واجتماعية وجمالية» [9]، كما أن الناقد " **مبارك حنون**" ، فنجده قد صنفها إلى عدّة اتجاهات منها « سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة وتصورسوسير للسيميولوجيا،سيميوطيقا بيرس(**Pierce**)، ورمزية كاسيرار (**Cassirer**) وسيميوطيقا الثقافة»[10]، بينما نجد "**محمد السرغيني**" يحدد ثلاث اتجاهات أساسية هي:« الاتجاه الأمريكي، الاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي»[11] بالإضافة إلى هؤلاء جميعا نجد "**عواد علي**" الذي يحصرها في ثلاث اتجاهات أيضا هي: سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة.

وهذا ما يجعل من « السيميائية سيميائيات لها فروع ولها انشقاقات، ولهذه الاتجاهات مؤسسون وأنصار»[12] كما سلف ذكره حيث نجد أشهرها اتجاهات ثلاث هي:**أ- سيمياء التواصل- ب سيمياء الدلالة-جـ سيمياء الثقافة**، وكما سبق فقد أسهمت جميع هذه الاتجاهات في تيسير السبل لقراءات متعددة وأصلية للنصوص الأدبية طلبا للغائب من مفاهيمها واستجلاء للغامض من علاماتها.

تلكم باختصار لمحة عن المنهج السيميائي الذي تبلور في البيئة الثقافية الغربية، واستطاع – نتيجة لاعتبارات عدة - أن يقتحم عددا من الثقافات، ومنها الثقافة العربية التي استوردت في فترة من الفترات هذا المنهج ووظفته في معالجة الظاهرة الأدبية.

إنّ عملية انفتاح النص على القراءات المتجددة، وقدرته على البوح بأسرار جديدة تخص بناءه الإبداعي، تعتمد على أنّ النص« لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ، فكل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل، كل قراءة هي اكتشاف جديد»[13] .

-2- المحور الثاني: إشكالية تلقي الخطاب الشعري الحديث سيميائيا

يرى النقد النصاني أنّ أهم إشكال في عملية مقاربة النص الأدبي الحديث هو انعدام المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي، أي إنّ الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من تموقع القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة

الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا، ويعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد؛ لأن المؤلف ماهو إلا قارئ للأعمال السابقة وهذا ما يجعل التناص يلغي أبوة النصوص ومالكيها الأصليين.

وعلية نجد الناقد "**أيزر**" يؤكّد على أنّ العمل الأدبي له قطبان: "**قطب فني وقطب جمالي**"، فالقطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي وتسييجه بالدلالات والتيمات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولات النص المعرفية والإيديولوجية، أي إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكليا، أما القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله، ويقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص واستكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء البياضات والفراغات للحصول على مقصود النص وتأويله انطلاقا من تجربة القارئ الخيالية والواقعية، ويجعل التأويل من القراءة فعلا حدثيا نسبيا لا يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية عن الزمان والمكان.

ولا يكون العمل الإبداعي إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور القارئ، ويدل هذا على أن العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسين: النص الذي قوامه المعنى وهو يشكل أيضا تجربة الكاتب الواقعية والخيالية، والقارئ الذي يتقبل آثار النص سواء أكانت إيجابية أم سلبية في شكل استجابات شعورية ونفسية،حيث يقول "**ياوس**" في هذا الصدد:« إذا أردنا كتابة تاريخ أدبي جديد، من خلال رسم يعيد تكوينه انطلاقا من بقايا الأعمال والتفرعات التاريخية، والتأويلات، ودعاوي التواصل الأدبي المتخفاة تحته، علينا أن نسارع إلى تاريخ التجربة الجمالية ونظريتها، وتظهر لي ضرورة كل هذا لأنه يمنحنا (الجسر الهرمنوطيقي) لبلوغ حقب بعيدة في الزمان وفي الثقافات الأجنبية ذات التقليد الأوربي» [14] .

ويشير "**أيزر**" أيضا إلى مدى أهمية إعادة تاريخ الأدب الأوربي اعتمادا على شهادات القراء ورصد ردود قراءاتهم وأذواقهم الجمالية أثناء تفاعل ما

هو شعوري مع ما هو لفظي (النص):« كيف يتم استقبال النص الأدبي من طرف جمهور معين؟ عن الأحكام الصادرة عن الآثار الأدبية تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر مما يجعل الدليل الثقافي المرتبط بهذه الأحكام، يمارس تأمله داخل الأدب، وهذا أيضا صحيح حين يعمد تاريخ التلقي إلى شهادا ت القراء الذين يطلقون،عبر فترات مختلفة من الزمن،أحكاما على أثر معين،وفي هذه الحالة، يكشف تاريخ التلقي الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة انطلاق لتاريخ الذوق»[15].

وعليه، فإنّ عملية نقد العمل الأدبي قد يراعي فيها أفق توقع القارئ عندما يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية والأجناسية عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية وقواعد الأجناس والأنواع الأدبية التي تعرفها في نظرية الأدب، ولكن قد يخيب توقعه ويفاجأ إذا واجه نصا حداثيا جديدا لم ينسجم مع القواعد التي يتسلح بها في مقاربة النص الأدبي.

فعندما نقرأ الروايات الكلاسيكية فإنها تراعي أفق انتظار القارئ الذي تعود على قراءتها من خلال معايير وآليات تجنيسية وتحليلية معروفة، بيد أنه إذا أعطيت لهذا القارئ الكلاسيكي رواية حداثية فإنها ستصدمه،وتشلّ تفكيره، ومن هنا كان لزاما على متلقي النص الشعري الحديث في ضوء المناهج النصانية كالبنيوية والأسلوبية والتفكيكية والسيميائية والتداولية أن يراعي انحرافات النص الحداثي وفق الأطر والآليات التي تحلل النص تحليلا لا يتعارض مع مضمونه ويحاول مقاربته حداثيا وفق المنهج الذي يراه مناسبا لعملية التأويل التفكيك لمختلف شفراته اللّغوية.

1.2- آلية مقاربة النص الشعري الحديث سيميائيا:

لقد نشأت في ذهن المتلقي للعمل الإبداعي الشعري الحديث، إيحاءات النصوص وعناوينها، وأبعادها الفكرية المؤسسة « انفعاليا، أو أسلوبيا، أو حتى إيديولوجيا بحيث لا يبدأ المتلقي تلقي النص أو في قراءة العمل المبدع من نقطة الصفر، وإنما يبدأ مما يؤسس العنوان من معرفة أو إيحاء» [16]، وهكذا بدأت نصوص المؤلفين المعاصرين في ظلّ المناهج النصانية يعلوها طابع الغموض والرمزية، والنزوع إلى الصياغة الأسطورية، وهذا ما يؤكده القول التالي الذي يرى « أنّ الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة

منه في الوقت الحاضر» [17] وهذا إما تمويها أو تضليلا للمتلقي حتى لا يصادر الإنتاج أو يعرض صاحبه إلى الملحقات السياسية أو المتابعات القضائية، كل هذا جعل المبدع يتحرى الحذر في إصداراته الفكرية خاصة الشعرية منها، فلغة الشعر تختلف عن لغة الاستعمال العادي وهذا ما أشار إليه " **ميشال ريفاتير**" في قوله:« إن الشعر يعبر عن مفاهيم وأشياء تعبيرا غير مباشر وباختصار،إن القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر» [18] لذا فان قراءة النص الشعري الحديث تتطلب منا استنتاجا صحيحا لمعنى القصيدة ، وهذا لا يتأتي إلا بالفحص الدقيق للكلمات التي تتكون منها.

وممّا لا شك فيه أن شعرنا العربي قد تطور منذ بداية عصر النهضة في شكله ومضمونه إلى غاية عصرنا المعاصر شكلا ومضمونا، « فليس من مقارنة ممكنة بين ما نقرأه لقرائنا المعاصرين وما نقرأه في شعرنا القديم، فالقضايا غير القضايا، والدوافع لقول الشعر مختلفة والأهداف متباينة» [19] هذا ما يجعل من الشعر العربي الحديث يرتقي في شكله ومضمونه من جانب الغموض والتصوير الفني والجمالي للصور والمشاهد التعبيرية للنص الذي « يتشكل ويتكيف حسب أهمية الإبداع ومتطلبات المبدع التي ترسم دروب مساره تدريجيا كما أن الطبيعة الإبداعية للفنان تتأثر بالاتجاهات الأخلاقية والدينية والسياسية والعلمية، والتعاليم الاجتماعية السائدة في المجتمع» [20] .

فتعطي العمل انطباعا سيعكس تلك النزعات من خلال بؤرة النصوص المدرجة في كل إبداع شعري وهكذا تتنوع العناوين الشعرية ومضامينها من مبدع لآخر، ومن عمل لآخر لتعكس ثنائية التفاعل بين النص والناص« فالقصيدة هي نتيجة تفاعل بين الشاعر وواقعه، والشاعر إذ يعيش تجربته الجمالية مستغرقا، فإنه يكون محملا بكل ما في عصره، وواقعه، وكل ما يتصل به من مؤثرات تتفاعل معه لتنتج قصيدة ذات صياغة فنية محكمة وتولد لحظة جمالية فائقة التركيز» [21] ، وهذا ما منجده ينطبق شكلا ومضمونا على النصوص الشعرية الاستفزازية التي توسم قضايا الأدب المعاصر، وإخفاقات الشاعر أو اتجاهاته عبر صيرورة إبداعه الفني،وقد تفطن المبدع العربي المعاصر إلى أهمية العنوان التأويلية وجودته فجعله ذلك يدقق وينقح عناوين دواوينه ونصوصه الشعرية ويخرجها من دائرة التقليد إلى دائرة الحيرة

والتساؤل لذلك قيل إنّ « العنوان الجميل هو بمثابة الوسيط الحقيقي للكتاب ويجعله سريع الرواج»(22) .

ولعلّ النص الشعري الحديث يتمحور في ثلاثية هي:"**بؤرة العنوان/الفاتحة النصية/الخاتمة النصية**"والتي تحيط بعتبة النص، وتعطيه صورته الحديثة التي عكست التجارب العديدة في إخراج النصوص في أتم نضجها الفكري لهذا فـ« القصيدة مجموعة متتابعة من التجارب فيها الأصوات، والصور، والأفكار والعواطف نمر خلالها حين نقرؤها شعريا – على قدر الإمكان- وبهذه القراءة تختلف القصيدة من قارئ لآخر ،أي أنها ذات وجوه متعددة لا يأتي عليها الحصر» (23) ، فكل قراءة جديدة هي إبداع جديد ،فالنص الشعري نص هلامي يتغير حسب نفسية كل قارئ ، ويتشكل حسب طبيعته، ويعكس انطباعاته الشعرية،و النقد العربي النصاني لم يصل إلى استنطاق البنى العميقة للنصوص الشعرية إلاّ بعد بروز النقد النصاني في ظلّ المناهج النقدية الغربية ،وخاصة المنهج العلاماتي.

ومن أهمّ الدّراسات العربية التي انصبت على مقاربة النص الشعري الحديث دراسة وتحليلا وتصنيفا نذكر بعض المقالات المبثوثة في مختلف المجلات والدّراسات النقدية العربية الحديثة إلى غير ذلك من البحوث التي كان أصحابها سباقين إلى تعريف القارئ العربي بكيفية الاشتغال على مقاربة النصوص الشعرية الحديثة نصانيا تنظيرا وتطبيقا، كما ننوه إلى الدّراسات النقدية التي أنجزها بعض الباحثين في الملتقيات السيميائية في قسم الأدب العربي بجامعة "**محمد خيضر- بسكرة/الجزائر**" وأيضا أعمال بعض السيميائيين المنشورة رقميا ، وهذه الدّراسات موضحة في الجدول الآتي:

عنوان المقال	صاحب المقال	الفعاليات النقدية للدراسة
سيمياء العنوان في ديوان **مقام البوح لـ"عبد الله العشّي"**	شادية **شقروش**	الملتقى الوطني الأوّل السيمياء والنص الأدبي:15-16 أفريل2002 م جامعة محمد خيضر بسكرة
طلاسم إيليا أبو ماضي – دراسة سيميائية	**عمار شلواي**	الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي:15-16 أفريل2002 بجامعة محمد خيضر بسكرة
سيميائية العلامة في قصيدة	**بشير تاوريريت**	الملتقى الوطني الثالث السيمياء والنص

(المهرولون) لنزار قباني		الأدبي:19-20 أفريل2004 م

ويلاحظ اليوم أن الكتابات النقدية الإبداعية النصانية سواء في الثقافة الغربية أم الثقافة العربية بدأت في خلخلة الجنس الأدبي، وتحطيم معاييره النوعية ومقوماته النمطية باسم الحداثة والتجريب، فأصبحنا نتحدث عن القصيدة النثرية الي يتقاطع فيها الشعر والنثر، والقصيدة الدرامية الي ينصهر فيها الشعر والحوار المسرحي معا، كما أصبحت الرواية فضاء تخييليا لتداخل النصوص وتفاعل الخطابات والأجناس تناصا وتهجينا، دون أن ننسى المسرح الذي أصبح أب الفنون والأجناس الأدبية بامتياز.

وهذا كله لم يفقد الخطاب الأدبي الحديث هويته ،وأصالته العربية ،حيث تم مقاربة الجنس الأدبي انطلاقا من زوايا منهجية متعددة، فهناك دراسات تركز على الشكل، وأخرى على المضمون، والبعض الآخر على الوظيفة، ويمكن تحديد بعض المقاربات المعتمدة في تلك الدراسات والي نذكرمنها على سبيل الذكر ما يأتي:

أولا- المقاربة الاجتماعية: (لوكاش- باختين- غولدمان).

ثانيا- المقاربة الفلسفية: (هيجل).

ثالثا- المقاربة البنيوية: (تودوروف- جنيت- فلاديمير بروب- توماشفسكي).

رابعا- المقاربة التطورية التاريخية: (برونوتييرBRUNETIERE، أدينـغتون).

خامسا- المقاربة الشكلية: (فراي- شولز- ويليك- أوستين وارين).

سادسا- **المقاربة السيميائية:** (كريزنسكيKRYSINSKI).

وغيرها من المقاربات كما أنّ هناك من يصنف الأجناس الأدبية اعتمادا على **الزمن** (الماضي والحاضر والمستقبل)، أو**الضمائر**، أو**الأساليب** (السرد – الحوار)، أو **الأفعال**، أو **الصيغ اللغوية** أو حسب **المواضيع** (الرواية التاريخية والرواية السياسية والرواية الاجتماعية...)،وهكذا فموضوع الجنس يثير أسئلة مركزية في تاريخ الأدب والنقد الأدبي، وفي العلاقات الداخلية المتبادلة بينهما، وهو يطرح في سياق أدبي نوعي المسائل الفلسفية المتعلقة بالصلة بين الطبقة والأفراد الذين يؤلفونها، وبين الواحد والمتعدد، وطبيعة الكليات.

إنّ مسألة تطبيق المستويات الإجرائية للمنهج السيميائي في مقاربة النصوص الإبداعية الشعرية خاصة تبقى عملية معرفية معقّدة تختلف في تقنياتها من باحث لآخر ،ومن المعلوم أنّ النصوص الأدبية كلها تقبل عملية

التحليل اللّساني الذي يصبّ في دائرة النقد النصّاني ، ومع ذلك نجد جلّ النقاد مازالوا يخوضون في مسألة أدوات الممارسة النقدية لأنّها لم تتأسس عند البعض منهم لاختلاف الرؤى والمشارب المعرفية عند كل ناقد.

طبعا لا يمكن فهم النص الأدبي خاصة الشعري منه وتفسيره، أو تفكيكه وتركيبه إلا من خلال التسلح بنظرية الأدب والانطلاق من مكونات النص ومدى استفزازه للمتلقي والناقد على السواء ؛ لأنها العملية الأساس التي نتكئ عليها في تحليل النصوص وتقويمها ومعرفة طبيعتها ومدى انزياحها عن المعايير الثابتة للنص الأصلي ومدى مساهمتها في تطوير الأدب و خلق حداثة أجناسية أو نوعية،ومن هنا كانت رؤيتنا لهذه الآليات النقدية في مقاربة النص الشعري الحديث سيميائيا من خلال عملية الجمع بين ما هو لساني، وما هو جمالي وهي مصنفة كالآتي:

أولا - بنية العنوان:"Structure du titre"

يُعَدّ النص الشعري آلة لقراءة العنوان إذ تربطهما علاقة تكاملية، فالنص الشعري يتكون من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلهما مختلفة في قراءاتهما هما: (النص وعنوانه)، أحدهما مقيد موجز مكثف ، والآخر طويل ولعل صفحة كل غلاف تعطينا انطباعا يجعل من أغوار أي عمل إبداعي يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة.

لهذا يرى السيميولوجيون أنّ العنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور، أجزاء لا تتجزأ من الخطاب الأدبي، وهذه الرموز اللغوية المميزة لكل عمل إبداعي هي دلالات واضحة في سلم العمل اللغوي لهذا نجد أنّ **" الطباعة واللون والغلاف والعنوان كلها عتبات"** لفك شفرات العمل الأدبي،وتبقى عتبة العنوان النصي أهم منافذ النص المدروس وذلك بتقسيمه إلى ثلاثة مفاتيح علاماتية هي كالآتي:

1- **بؤرة العنوان**:وذلك من خلال استنطاق عنوان النص الشعري ،وفك شفراته العلاماتية، وربطها بمتن النص ،وعموما كلّ عناوين النصوص الشعرية القديمة هي فواتح النصوص الأدبية،إن لم نقل جلّها بداية بشعر الصعاليك والمعلقات.

2- **الفاتحة النصية**: تتناول البيت الأوّل أو الوحدة الأولى من القصيدة ،حيث يطرح فيها الشاعر العديد من الأسئلة التي تبحث عن جواب،أوذكريات لم تندمل بعد أو حنين، وشوق محمّل بالوصل والعتاب النفسي المشفّر بكلّ الدلالات ،والرموز المغلوقة التي تبحث عن مفاتيح لتفجير هذه المعاني النصية وسط متاهات ذات الشاعر،ورؤيته للعالم بعيون المستفهم الحاضر/ الغائب.

3- **الخاتمة النصيّة**:هذه الأخيرة تبحث في خاتمة النص الشعري لتقدّم إجابات شافية لما طرحه الشاعر من حيرة ،وأسئلة تبحث عن مخرج من هذا المأزق النفسي الذي يتجرع مرارته الشاعر في كلّ ذكرى من مخياله الشعري المتأزم بمرارة الشوق والحنين والجفاء الذي يعيشه في وسط تترمّز فيه كل المشاعر الإنسانية لتصبح كل معانيه علل،وزحافات يتعثر فيها وسط الإخفاقات العاطفية التي تبحث عنها السيمياء،وتعطيها تفسيراتها وقراءتها وفق منهجية علمية ممنهجة على آليات متفق عليها سلفا بين المتلقي والناقد.

ثانيا- البنية الصوتية " Structure Phonétique " :

تقتضي طبيعة التحليل اللغوي الصوتي للنص الشعري البدء بالعنوان كنص مصغر و ذلك من أصغر وحدة صوتية في النظام اللغوي إلى أعلى مراتب التركيب ،وهو الدافع للباحث عند تتبعه لمعاني الألفاظ إلى الانطلاق من الصوت اللغوي الذي يعد أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني ،إضافة إلى كونه أساس اللغة،وعمود بنائها،ومبحث الأصوات هو المستوى الأول من مستويات التحليل إذ يعد الخطوة الأولى للمحلل السيميائي لما للصوت من قيمة تعبيرية تنطلق منه ثم تطغى على اللفظة التي تحويه وقد يتعداها ليعم التركيب ،فالأصوات تناسب معاني ألفاظها والعلاقة بينهما متبادلة وجدلية.

ثالثا- البنية التركيبية "structure syntaxique" :

يعدّ الحديث عن البنية التركيبية حديثا عن النحو- وخصوصا الجملة النحوية وسياقاتها- الذي يعرفه الشريف الجرجاني بأنه: علم بقوانين يعرف بها أحوال التراكيب العربية من الإعراب والبناء ،والبحث في البنية التركيبية لأي نص يحيلنا إلى دراسة الجملة بوصفها الوحدة اللغوية الأساسية في عملية

التواصل ،فقيمتها في المستوى التركيبي كقيمة الصوت في المستوى الصوتي ،وقيمة الكلمة في المستوى الصرفي، وعلى هذا التحليل التركيبي للعناوين يعتمد على تصنيف الجمل اسمية، فعلية، شرطية وظرفية .

رابعا- البنية الصرفية"Structure Morphologique":

يتناول فيها الباحث دراسة صيغ الأفعال ،وما تتعرض لها من تغييرات عند إسنادها للضمائر،وتحديد أقسام الفعل من حيث الزيادة،والتجريد ودراسة خصائص الأسماء من تنكير وتعريف، ومن تذكير وتأنيث، وبيان اللواحق الدالة على التأنيث، ويبين أقسام الاسم من حيث العدد، فيبين طرق التثنية، والجموع التي منها ما يكون بإلحاق لاحقة، وهو جمع السلامة، ومنها ما يكون بتغيير داخلي في لفظ المفرد، وهو جمع التكسير.

وتناول الظواهر الصرفية مثل: ظاهرة التصغير، فيبين التغييرات التي تطرأ على الاسم عند تصغيره، ودراسة ظاهرة النسب، وتبيين التغييرات التي تجري على الاسم بسبب إلصاق لاحقة النسب،والتركيز على المشتقات من"اسم الفاعل،اسم المفعول،الصفة المشبهة،اسما الزمان والمكان،صيغ المبالغة،المصدر الميمي والصناعي،اسم المرة والهيئة،اسم الآلة".

خامسا- البنية الدلالية "structure sémantique":

الحقل الدلالي مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل ،أي أنه مجموع الكلمات التي تترابط فيما بينها من حيث التقارب الدلالي ويجمعها مفهوم عام تظل متصلة به ولا تفهم إلا في ضوئه ،فالدارس السيميائي عليه أن يصنف مجموع الكلمات في المتن ،أو المتون الشعرية التي يصنفها إلى حقول دلالية خاصة بالمعنى الذي يجمع كل مجموعة لتسهيل المقاربة النقدية ، والتقريب من مفاتيح التأويل .

سادسا- البنية الموسيقية " Structure Harmony ":

وعلى هذا الأساس؛ بدا تحديد البنية الموسيقية في الخطاب الشعري الحديث ضرورة تتحدّد معها معالم أخرى تتعدّى إلى الدلالة، فتجد بذلك العلامات السيميائية الشكلية دلالاتها داخل البنية اللغوية،كحال الفاصلة والحذف الكاسرين للتفعيلة،وما يليهما دلالة إيحائية، وما خفي من علل الزيادة والنقصان وما تحمله من مدلولات لا تتنافى مع محمول حاملها، وارتباط نوع

القافية بصفتها،وما تبديه من توتر خفي يضاف إلى كتلة التوترات داخل الخطاب، وما يوحي به شكلها من إيحاءات .

سابعا-جماليات النص الشعري:

أولا-التناص : يشكل التناص بعدا جماليا للعنوان إذ يسبح في عدة مرجعيات و يشير إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص ليؤكد عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص ،وفكرة التناص كما يرى النقاد المحدثون تعتبر توسعا لمعنى التأثير والتأثر ،لا كما ذهب القدماء إلى قضية الانتحال والسرقات فهناك من القصائد ما تضرب صلتها بأبعاد ومرجعيات (**دينية – فكرية –أدبية –أسطورية**) فيصعب على القارئ الدخول إلى النص إلا إذا كان متسلحا بقدر من الثقافة .

ثانيا-الانزياح : يعدّ الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية ،وهو يعني الخروج عن الاستعمال العادي المألوف للغة النثرية ،والرقي بها إلى المستوى قريب من اللغة الشعرية ،يعتمد على قوة الخيال في تحويل الصور والمفاهيم بغية التأثير التجميلي للمتون الشعرية خاصة ،وهو يقدم على المفاجأة والتغير وعدم الثبوت فيكسر أفق توقع القارئ .

2.2- إشكاليات مقاربة النص الشعري الحديث سيميائيا:

الملاحظ عموما على المقاربات السيميائية الموثقة في الملتقيات الدولية والوطنية والندوات والمجلات الورقية المحكّمة و الرقمية كلّها تشير صراحة وتؤكّد على أنها تميّزت بوجود جملة من الإشكالات يمكن للناقد السيميائي عدّها وحصرها على مستوى المنهج أو على مستوى التحليل الإجرائي ،وهي كالآتي:

1.1.2- إشكالية المقاربة على مستوى المنهج:

أ- يجب على الناقد السيميائي مراجعة طرق وأساليب استخدامه للمنهج، وهذه الممارسة تفترض عليه وعيًا مركبًا، وعيًا بالخلفيات الإبستمولوجية والإيديولوجية للمنهج أوّلا، ثم ووعيًا بالنصوص في مجال الدراسة، وهذا ما يقع فيه أغلب نقادنا.

ب- إنّ التحليل السيميائي المقترح أثناء تحليله للخطاب الأدبي الشعري منه خاصة يجب أن يسعى إلى مساءلة الوعي الفكري العربي بالحداثة، لمعرفة مدى وعيه بالروابط الحضارية العميقة بين الظواهر المعرفية العالمية،

ووضعه الفكري الثقافي والنسقي الخاص، وكذا التعرّف على دور المفكر العربي أو الناقد العربي في إبراز أسس الحداثة،وطريقة تعامله مع المستجدات الفكرية المعاصرة، وتشخيصه لداء التراجع الدائم في مقابل تقدّم الآخر.

2.1.2-إشكالية المقاربة على مستوى الأدوات الإجرائية:

أ- يسعى المنهج السيميائي إلى دمج الأفكار ومراجعتها أو تفكيكها على النحو الذي يولّد منها أفكارًا تقبل المراجعة والمساءلة هي الأخرى، لكن قصر نظر الخطاب النقدي العربي حول حداثة الشعر العربي هو الذي أدى إلى نوع من سوء الفهم لهذه النصوص؛ لأن عقيدة التقليد لدى نقادنا افترست أفكارنا النقدية وحصرت الفكر النقدي في أفق معرفي ضيق يزكّي الأوضاع النقدية السائدة، ويوهم أصحابه بامتلاك الحقيقة، دون الوعي بأن هذا الفكر يعودهم على التلقي وقبول الأشياء كما هي دون مساءلة.

ب- هدف الباحث السيميائي هو إجراء مقاربة معرفية ترمي إلى بناء نمط ثقافي لقراءة النصوص في ضوء الثقافة التي أنتجتها تلك المعرفة، ومن ثم مساءلة البنية العميقة للنص الأدبي المراد استنطاقه سيميائيا من خلال طرح أسئلة تتعلق بسياقاته لكشف معانيها وأبعادها داخل الخطاب الأدبي والتحليل، لا يهدف بهذا المنحى إلى فحص المعارف والأفكار، بقدر ما هو بحث في استراتيجيات المعرفة، وفهم آليات التحليل و الأبعاد الجمالية للنص الأدبي، ومعاييره الأدبية؛ ومن ثم بناء ممارسة نقدية سيميائية ناضجة تتيح لمختلف الخطابات الأدبية أن تتشكّل وتنتشر، وفق رؤية نقدية واعية بإشكالية الذات والموضوع معا.

***- خاتمة الدّراسة:**

و في الأخير ندعو الباحثين السيميائيين إلى تطبيق وتمثل هذه المقاربة السيميائية نظريا وتطبيقيا والتوسع فيها ؛ لأنّ الدرس الأدبي الأكاديمي لا يهتم سوى بالنص الأساسي والمرجعي ولا يبالي ديداكتيكيا ولا بيداغوجيا بالنص الموازي وملحقاته الداخلية وعتباته الخارجية، أو يمر عليها مرور الكرام ولا يتعمق فيها منهجيا أو نظريا.

كما لاحظنا السمة التجزيئية التي يتسم بها الدرس السيميائي ، إذ وجدنا من الباحثين والأساتذة من يركز على المنهج وحده أو النص أو القارئ أو

الذوق أو التاريخ أو النفس أو المجتمع دون غيرها من العناصر والمكونات الأدبية والنقدية الأخرى، أي يدرسون المنهج السيميائي بالتركيز على عنصر معين في معزل عن العناصر الأخرى المكونة للعملية الإبداعية والأدبية، لذلك أصبح الدرس النقدي قاصرا وجزئيا وعاجزا عن الإحاطة بالنص الأدبي من جميع جوانبه مهما كانت قيمة هذه العناصر على مستوى الدلالة والتبليغ والتواصل،لذلك يجب الجمع بين النظري والتطبيقي معا.

الإحالات:

(1) برنار توسان: ماهي السيميولوجيا ، ترجمة محمد نظيف، دار النشر إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص 37.

(2) المرجع نفسه، ص14.

(3) Ferdinand De Saussure :cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1973, p108.

(4) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003 ،ص22.

(5) المرجع نفسه ، ص24.

(6) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج5،ع3، يناير/مارس،1997، ص88.

(7) عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، "مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة" ، ص76.

(8) مازن الو اعر: مقدمة الإشارة- السيميولوجيا- لبييرجيرو، ترجمة منذر عيا شي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص11.

(9) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص83.

(10) المرجع نفسه ، ص83.

(11) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(12) ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، 2002، ص31.

(13) بيير جيرو: علم السيميولوجيا، ترجمة منذر عيا شي، دار طلاس، دمشق، ط1، 1988، ص50.

(14) هانز روبير يوس: جمالية التلقي والتواصل الأدبي، الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، عدد 38، د.ت ، ص112.

[15] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، ترجمة أحمد المديني؛ آفاق المغربية، العدد6، 1987، ص28،29

[16] بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص60.

[17] وجيه فانون: دراسات في حركة الفكر الأدبي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1991 ، ص57.

[18] مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص7.

[19] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر،1981، ص71.

[20] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص36.

[21] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية،مصر، ط1، 1998، ص127.

[22] Léo. Hock ;p 03, La marque de titre.

[23] إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيوت، لبنان، ط1، 1996، ص153.

منهج التحقيق والحفاظ على التراث الشعري الشعبي.
(تحقيق ديوان الشيخ عبد القادر الخالدي نموذجا.)

د. صورية جغبوب.
جامعة عباس لغرور خنشلة.
ddalal.2009@yahoo.fr

الملخص:

للتراث الشعري الشعبي أهمية كبيرة تظهر في ما يحمله من المعاني والقيم التي تنتج من قلب المجتمع وتعبر عن تفكير أفراده، ونظرا للأهمية التي تحيط بالتراث الشعري الشعبي وجب الحفاظ عليه والاهتمام به بشتى الطرق، ومن بين أهم الطرق التي تحمي هذا التراث من الضياع محاولة تحقيقه أو تحقيق ما يمكن أن يضيع منه، حتى تعود له أهميته ويكتسب بعده الحضاري والإنساني ضمن التراث الأدبي بصفة عامة، ومن خلال هذا المقال سنتعرف على منهج تحقيق محمد بن عمرو الزرهوني لديوان الشيخ عبد القادر الخالدي.

***

-تعريف التحقيق.

يكسب التراث الشعري الشعبي أهمية كبيرة لما يحمله من قيم ومعان نابعة من قلب المجتمع، وتعبر عن تفكير أفراده، ونظرا للأهمية التي تحيط بالتراث الشعري الشعبي وجب الحفاظ عليه والاهتمام به بشتى الطرق، ولعل من بين أهم الطرق التي تحمي هذا التراث من الضياع محاولة تحقيقه أو تحقيق ما ضاع منه حتى تعود أهميته ويكتسب بعده الحضاري والإنساني ضمن التراث

الأدبي بصفة عامة، وبالتالي سنحاول معرفة هذا المنهج -التحقيق- وكيفية تعامله مع الشعر الشعبي فما هو التحقيق؟

والتحقيق لغة هو التأكد من صحة القول، وحقق الرجل القول صدقه أو قال هو الحق وحقق عنده القول أي صح وحقق قوله وظنه تحقيقا أي صدق.[1]

أما التحقيق اصطلاحا فهو كما يراه الجرجاني" إثبات المسألة بدليلها" [2]، والتحقيق عند عبد السلام محمد هارون هو "بذل عناية خاصة بالمخطوطات حتى يمكن التثبت من استيفائها لشرائط معينة". فالكتاب المحقق هو الذي صح عنوانه، واسم مؤلفه، ونسبة الكتاب إليه، وكان متنه أقرب ما يكون إلى الصورة التي تركها مؤلفه".[3] وبهذه الطريقة يحافظ الباحث على النص الشعبي ويمكن القارئ من فهم مكوناته وتتضمن عملية التحقيق تحقيق الجوانب التالية:

-أنواع التحقيق:

أ- تحقيق عنوان الكتاب:

وهذا ليس بالأمر السهل، حيث يعتبر العنوان مفتاح النص الشعري وله أهمية كبيرة في كشف دلالاته وعملية تحقيق العنوان تواجهها مشكلات عدة يمكن تفصيلها فيما يلي:[4]

- انطماس العنوان، ويحتاج المحقق في هذه الحالة إلى إعمال فكره في ذلك بجملة من المحاولات التحقيقية، كأن يعود إلى الدواوين الشعرية الأخرى التي كتبها هذا الشاعر، أو أن يرجع إلى كتب المؤلفات أو كتب التراجم، أو أن يتاح له الظفر بطائفة منسوبة من نصوص الكتاب مضمنة في كتاب آخر أو أن تكون له معرفة أو خبرة خاصة بأسلوب مؤلف من المؤلفين وأسماء ما ألف من الكتب، فتضع تلك الخبرة في يده الخيط الأول للوصول إلى حقيقة عنوان الكتاب.

- انطماس العنوان ليس المشكل الوحيد الذي يواجه محقق العنوان، إنما يعد أيضا انطماس جزء من العنوان مشكلا وإن كان أقل تأثيرا حيث أن الجزء الموجود يساعد كثيرا على التحقق من العنوان الكامل متى وضع معه في النسخة اسم المؤلف.

- في بعض الحالات قد يحصل المحقق على عنوان الديوان لكن هذا العنوان يخالف الواقع بمعنى فيه شيء من التزييف والتحريف بسبب محو العنوان الأصيل للكتاب، وإثبات عنوان للكتاب الآخر أكثر منه شأنا ليلقى بذلك رواجا، أو يكون ذلك مطاوعة لرغبة أحد جمع الكتب. وقد ينجح المزيف نجاحا نسبيا بأن يقارب مابين خطه ومداده وخط الأصل ومدداه، فيجوز هذا على أن لا يصطنع الحذر والريبة في ذلك. وهناك نوع آخر من التزييف ينتج عن الجهل، بحيث يضع أحد الكتاب في صدر الكتب الخالية من العنوان عنوانا يخيل إليه أنه هو العنوان الأصيل.

فالمشكلات السابقة الذكر والتي تمس عنوان أو عناوين الدواوين الشعرية، وإذا تمكن محقق التراث الشعري الشعبي من تحقيق العنوان وإثبات صحته يساعد القارئ في الوصول إلى فك مغاليق النص الشعري.

ب-تحقيق اسم المؤلف:

والمقصود به إثبات أن اسم المؤلف المثبت على الديوان الشعري هو اسم المؤلف الحقيقي لأن في بعض الحالات يشك الباحث المحقق في ذلك لأسباب كثيرة "فأحيانا تفقد النسخة النص على اسم المؤلف، فمن العنوان يمكن الهدي إلى ذلك الاسم، بمراجعة فهارس المكتبات، أو كتب المؤلفات، أو كتب التراجم التي أخرجت إخراجا حديثا وفهرست فيها الكتب، (...) على أن اشتراك كثير من المؤلفين في عناوين الكتب يحملنا على الحذر الشديد في إثبات اسم المؤلف المجهول، إذا لابد من مراعاة اعتبارات تحقيقه، ومنها المادة العلمية للنسخة، ومدى تطويعها لما يعرفه المحقق عن المؤلف وحياته العلمية وعن أسلوبه وعن عصره."(5)

ومن خلال هذا يمكن القول بأن غياب اسم المؤلف عن الديوان الشعري، أو وجود اسم مؤلف مشكوك فيه يتطلب من الباحث والمحقق إثباته والتأكد منه حتى يأخذ الشعر الشعبي كل المميزات الخاصة به وبالبيئة التي عاش فيها مؤلفه وبهذا يأخذ بعده الحضاري والإنساني بشكل صحيح، لأن شخصية صاحب الشعر الشعبي والبيئة التي عاش فيها أيضا تساهم في فهم النص الشعري الشعبي وتعطيه قيمته الحقيقية.

ج-تحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلفه:

هنالك بعض الكتب والمؤلفات الشعرية خاصة الشعبية منها لا تمتلك شهرة وتداولا بين القراء، وبالتالي فليس من السهل أن نؤمن بصحة نسبة أي كتاب إلى مؤلفه، بل يجب أن تعرض على فهارس المكتبات والمؤلفات التي تهتم بالكتب، وكذلك كتب التراجم لنتأكد منها بأن هذا الكتاب صحيح الانتساب؛ ولا أدل على ذلك مما قيل قديما عن كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي وقد جمع السيوطي في كتابه المزهر[6] أراء العلماء وأقوالهم في عدم نسبة هذا الكتاب، ويكادون يجمعون على أن الخليل وضع منهجه ورسمه، وأن العلماء حشوه من بعده.

وقد وصل العلماء إلى هذه النتيجة من خلال دراستهم للكتاب ومعرفتهم بأسلوب صاحبه، كما تجدر الإشارة إلى أن أسلوب الشخص الواحد أيضا قد يتغير من زمن إلى زمن، بتغير ثقافته ومعرفته، وبتطور مكتسباته "حيث إن بعض المؤلفين تتفاوت أقدارهم العلمية وتختلف اختلافا ظاهرا بتفاوت أعمارهم، وباختلاف ظروف التأليف التي يعالجونها، فنجد المؤلف الواحد يكتب في صدر شبابه كتابا ضعيفا، فإذا علت به السن وجدت بونا شاسعا بين يوميه، وهو كذلك يكتب في فن من الفنون قويا متقنا، على حين يكتب في غيره وهو مع الضعف على حال، فلا ينصح أن يجعل هذا القياس حاسما باطراد، في تصحيح نسبة الكتاب"[7]

وبالتالي فلتحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلفه وجب الإلمام والإحاطة بكل هذه المتغيرات وتوخي الحذر لأنه أمر ليس بالهين وربما يحتاج جهدا أكبر من الجهد الذي يحتاجه التأليف يقول الجاحظ: "ولربما أراد مؤلف الكتاب أن يصلح تصحيفا أو كلمة ساقطة، فيكون إنشاء عشر ورقات من حر اللفظ وشريف المعاني، أيسر عليه من إتمام ذلك النقص حتى يرده إلى موضعه من اتصال الكلام".[8]

ويمكن تلخيص الخطوات الأساسية للتحقيق في:[9]

- التمرس بقراءة النسخة، لأن القراءة الخاطئة لا تنتج إلى خطأ، وبعض الكتابات تحتاج إلى قراءة طويلة وخبرة خاصة المخطوطات التي كتبت بأنماط من الخطوط المختلفة والغامضة، وكذلك بالنسبة إلى المخطوطات الشعبية، لأن بعض ألفاظها لا يفهماها إلا أفراد المجتمع الذي ينتمي إليه مؤلف النص.

- التعرف الجيد على أسلوب المؤلف، ويكون ذلك بقراءة المخطوط مرات عديدة حتى يتعرف المحقق على الاتجاه الأسلوبي للمؤلف، ويتعرف على خصائصه، لأن لكل مؤلف خصائص في أسلوبه، ولازمة من اللوازم اللفظية، كما أن لكل أسماء أو عبارات تتكرر في كل كتاباته. وليصل المحقق إلى ذلك عليه أن يعود إلى أكبر قدر ممكن من كتب المؤلف، لأنها ما يزيده خبرة بأسلوبه، كما تمكنه من أن يوجد ترابطا بين عباراته في هذا الكتاب وذاك. وكل هذا طبعا يعين على تحقيق المتن والاهتداء إلى الصواب فيه.

- الإلمام بالموضوع الذي يعالجه الكتاب حتى يتمكن المحقق من فهم النص فهما سليما يجنبه الوقوع في الخطأ حين يظن الصواب خطأ فيحاول إصلاحه، أي يحاول إفساد الصواب، ويتحقق هذا بدراسة بعض الكتب التي تعالج الموضوع نفسه أو موضوعا قريبا منه، ليستطيع المحقق أن يعيش في الأجواء المطابقة أو المقاربة لأن ذلك يزيد من خبرته في هذا المجال.

وبعد توفر ما سبق ذكره، أي بعد توفر المخطوطات وتمكن المحقق من قراءتها قراءة سليمة، وتمكنه من التعرف على أسلوب المؤلف، وإلمامه إلماما كافيا بموضوع الكتاب، يستطيع أن يبدأ في التحقيق مستعينا بالمراجع العلمية المستقلة مثل:

-كتب المؤلف نفسه مخطوطها ومطبوعها.

-الكتب التي لها علاقة مباشرة بالكتاب كالشروح والمختصرات.

-الكتب التي اعتمدت في تأليفها على الكتاب لأنها كثيرا ما تحتفظ بالنص الأصلي للكتاب الأول.

-الكتب التي استقى منها المؤلف مادته.

-الكتب المعاصرة للمؤلف والتي تعالج مواضيع قريبة من موضوع الكتاب المحقق.

عندما يفرغ المحقق من تحقيق الكتاب يضع مقدمة لهذا الكتاب ويجب أن تتضمن ما يلي:

-موضوع الكتاب أو ما ألف فيه قبله.

-الكتاب نفسه، وشأنه بين الكتب التي ألفت في موضوعه، والأشياء الجديدة التي يقدمها لنا وقيمة مؤلفه ونشأته، وترجمته مع ذكر المصادر التي ترجمت له.

-وصف المخطوط الذي اعتمد عليه في النشر، وعند وصف المخطوط يتبع المنهج التالي:

1-ما أثبت على الورقة الأولى من اسم الكتاب، واسم مؤلفه والتأكد من صحة ذلك.

2-تأريخ النسخ واسم الناسخ، ويشار إلى من ترجم له إذا كان معروفا.

3-عدد صفحات المخطوط وقياسها، وعدد السطور في الورقة وطول كل سطر، وما فيها من هوامش وأبعادها.

4-نوع الخط الذي كتبت به النسخة. وهل كتبت بخط واحد، أو خطين مختلفين.

5- المداد واختلاف ألوانه فقد يكتب النص بالأسود والعناوين بالأحمر، وقد تكون فواصل بالأحمر والأزرق، فيشار إلى ذلك كله.

6-الورق ونوعه.

7-يثبت صورة الورقة الأولى والورقة الأخيرة، أو أي ورقة ثانية من الكتاب ويشار إلى موضعها في النص، وإذا وجد خط المؤلف فمن المستحسن وضع صورة عنه أيضا.

8-إذا كانت النسخ التي اعتمد عليها عديدة، فتثبت أوصافها.

وبعد تعرفنا في هذا العرض النظري عن فن التحقيق ودوره في المحافظة على التراث قديمه وحديثه مما لم تنل حظها من الدراسة، نحاول الآن أن نتعرف على منهجية محمد بن عمرو الزرهوني في تحقيقه واهتمامه بديوان الشيخ عبد القادر الخالدي وهو من الشعر الشعبي الملحون لنتعرف على قيمة هذا التراث الشعبي، ولنستفيد من خبرة المحقق في ذلك.

1-التعريف بصاحب الديوان:[10]

إن لشخصية المؤلف وظروف حياته دورا مهما في فهم نصه وتحديد موضوعاته، خاصة إذا كان هذا النص شعرا شعبيا أي يتعلق بثقافة الشعوب وظروف حياتها، وهذا ما جعل المحقق يخصص مجالا في مقدمته عن هذا التحقيق لحياة شاعره وصاحب هذا الديوان الشيخ عبد القادر الخالدي.

ولد الشيخ عبد القادر الخالدي يوم 20 أفريل 1896 ببلدة فروحة بدائرة سيدي موسى في ولاية معسكر. وكان أول ولد أبيه الفرح محمد الصغير الخالدي تعلم القراءة والكتابة، وحفظ ما تيسر له من القرآن الكريم في أحد كتاتيب حي سيدي بوسكرين بمدينة معسكر، الحي الشعبي الذي نزح إليه أبوه واستقر بأسرته للعمل في مجال الصناعة التقليدية بعد عزوفه عن الأرض والفلاحة. وإلى جانب التعليم القرآني كتب لعبد القادر أن يدخل المدرسة الرسمية ودرس فيها إلى أن فاز بشهادة الدراسات الابتدائية التي انتهى بها مشواره الدراسي.

وقد أقبل على تحصيل العلم والمعرفة رغم صعوبة وتعذر ذلك على جميع الجزائريين في عهده، ظهر على الشاعر ميله إلى سماع الشعر والغناء، إذ صار يتصيد الفرص لذلك، فعمل كاتبا ومترجما لدى مصلحة الشرطة البلدية حيث شهد له بالإتقان في أداء العمل الإداري والترجمة، بعد ذلك دعاه داعي السفر إلى الغرب وبالذات الى مدينة فاس عمل هناك مكاسا ما بين 1916 و1918. ثم لم يقو على مقاومة حنينه إلى معسكر فعاد إليها وإلى الشعر والشعراء والطب في مجالس مشاهير شيوخ الشعر والطرب البدوي في الناحية الغربية أمثال المقدم مزيان، والطاهر بن مولاي بن الشريف والسي بن خلف والشريف احمد ولد قبلية، وشرع يتلقف منهم أسرار نظم الملحون ويتمرن على العزف على الآلات الموسيقية. وما لبث أن تبوأ مكانا له في مصف الشعراء والمغنين إذ صار يجيد أداء قصائد أمثال الشيخ مصطفى بن إبراهيم ومحمد قيطون وقصائد من نظمه اعتاد على نظمها الواحدة تلو الآخرة متشبها ببعض أغاني جيله. وابرز تلك الأغاني كانت حسناء ديار قزول بختة الفيداء الفاتنة الجمال التي تفتقت قريحته في وصف محاسنها، وبرع في ذلك براعة جعلت المطربين بعده يرددون إلى حد الآن القصائد الرقيقة البديعة .

ترك الشيخ الخالدي مرابع صباه، وتقلب بين مكان وآخر وفارق أشياء كثيرة ولم ينقطع عن تعاطي الشعر والغناء، بل صار يتكسب بالغناء والبدوي الوهراني وإحياء الأعراس والولائم والحفلات العامة، وذاع صيته إلى أن بلغ مصف كبار المطربين الذين بدأت دور التسجيل تسجل أغانيهم في الأسطوانات.

ولما تمرس وأنس في نفسه الاقتدار، حدا حدو الشيخ المدني والشيخ حمادة وسافر سنة 1930 مثلهما إلى باريس حيث التقى بالشيخ حمادة واتفقا على تسجيل قصائد يؤديان مقاطعها. وأثمر تعاونهما بتسجيل قصيدتي "الميلود يا الميلود" و"خيار النشوة" .

وبفضل ما بلغه من شهرة وتألق في دنيا الطرب البدوي الوهراني أتيح للشيخ الخالدي العمل ما بين 1946 و1953 بصفة مشارك في إذاعتي العاصمة ووهران في حصة أسبوعية وخلال عام 1951 أفردت له حصة إذاعية دام عمرها ستة أشهر، وتمت له المبايعة ولقب "أمير الشعراء" .

قبل الغناء اشتهر الخالدي في نظم الشعر بما يناسب طلاب كلمات الاغاني من أمثال أحمد صابر ومحمد زرقا، والشيخ عبد القادر العيد. وراج إنتاجه بعد ما جلب انتباه الأستاذ سي حسن الذي كان مشرفا على برامج إذاعية وهران في ذلك الوقت، ثم تعزز وصف هؤلاء المطربين ببلاوي الهواري، وأحمد وهبي وحمد وجدي والكثير غيرهم .

وهذه المسيرة المتنوعة والزاخرة للشاعر مكنته من أن يخلف لنا تراثا شعريا شعبيا متنوع الأهداف والأغراض والموضوعات ومن الموضوعات ما جمعه المحقق في هذا الديوان.

2_ مضمون الديوان :

فضلا عن القصائد الغرامية التي طغت على عطاء شاعرنا الغزير نظرا لكثرة مغامراته الغرامية وتعدد معشوقاته، برع الشاعر الخالدي كذلك في التعبير عن خواطره الوجدانية وأفكاره ومواقفه من وبعض القضايا الوطنية والاجتماعية والأخلاقية .وعند انتقاله إلى رحمة الله خلف هنا وهناك ذخائر حافلة بالمخطوطات، ولكنه رحل، وعموما فإن المواضيع التي تمكن المحقق من جمعها في هذا الديوان يمكن أن تجمع في :

1 _ **موضوع الوعظ:** وقد تألق فيه الشاعر، وفيه قصائد مثل:(طويل الرقبة _ الخاين تربي _ كلب وشد عظم _ من ذاك اللي زرعت تحصد _ يا جلاب الأهوال) .

2 _**موضوع الرثاء:** وقد كتب فيه :(أميمة الهواري خلاتني _ مات يحيى ...و ازاد يحي).

3 _الوصف: وكتب فيه :(الزهو في البليدة).

4 _**المدح:** وكتب فيه :(بخاسة كل زين) .

5 _**المناجاة:** وفيه: (كثر تشغابي _ الغربة وتلطام البلدان).

6 _**الوطنيات:** وفيها كتب :(حتى جنايزنا منسيين _ كاللي غير اليوم حبينا_ نشكر جيش التحرير)

7 _**الشوق:** وقد كتب فيه الشاعر: (هي اول شعري _ من الفرقة والوحش في أهواس) .

8 _**المغامرات:** وفيها ألف الشاعر: (جاء الحب بغدرة _ الحب بيا لعب) .

9 _ **التوبة:** وفيها كتب: عياتني هذى الطريق .

10 _**الهزليات:** أما في الموضوع الهزليات فقد كتب شاعرنا :(خرجو اللتنزاه عوانس _ فيت في طريقي هيفاء _ نخلة بين سواني _ في "لامور" تخبلو العقول) .

11 _ **الخمريات:** وفيها كتب: (خمرة ... مذكورة يتعظام _ لايوق يا ليلة الوصال _ بسطة وسوسطة _ في حد من البحر _ هب عي نسيم نكاس).

12 _ **الغراميات:** وهو موضوع الأكثر حظا حيث كتب الشاعر قصائد كثيرة، وكذلك تعددت فيه أسماء النساء اللواتي كتب فيهن الشاعر وقد جمعها المحقق حوالي ثلاثة وأربعين قصيدة نذكر منها على سبيل المثال: (رمقت الجاني _ عشق غيرها حرام _ بختة هي سبابي _ لقيت يمينة شطنتي _ غرام يمينة _ الزهراء بنت أوطاني _ بحب الزهراء مكوي _ خيرة والخير عندها _ من الهوى والفرقة محروق _ هذا الغزال من وهران براني).

ودور المحقق هنا يظهر في جمعه وتصنيفه لهذه الموضوعات وتقديمها للقارئ بطريقة ميسرة .

3 _منهج التحقيق:

أ- جمع المادة:

حصل المحق على القصائد الي جمعها في هذا الديوان من أصدقائه وزملائه الذين كانت لهم اهتمامات بالشعر الشعبي الملحون، واهتمام كذلك بالتراث الشعبي .

يقول المحقق في المقدمة "إن محتوى هذا الديوان ما هو إذن سوى حصيلة ما تلقيته من كل واحد مت الأصدقاء الذين أمنوني على ما كان لديهم من

قصائد الشيخ الخالدي. وأراني على ثقة بأن القراء والمهتمين بجمع نصوص التراث الأدبي الشعي لم يضنوا علي بما قد يتوفر لديهم من أثار الشيخ الخالدي لكي أتمكن من تصويب ما تبقى من الأخطاء الناجمة عن المسخ الذي انجر عن تساهل النساخ"(**11**) .

ومن بين أهم أصدقائه الذين كان لهم الفضل في جمع هذا الديوان صديقه محمد الحبيب حشلاف الذي سجل اسمه على غلاف الديوان قبل اسم المحقق على أساس أنه من جمع هذه القصائد وهو الجزء الأول من عملية التحقيق، ثم يليه اسم المحقق لأنه تممه وحققه وأعده للنشر، بالإضافة إلى أسماء أخرى يذكرهم المحقق جميعا ويقول "..وكان الاعتناء من صاحبنا الأستاذ محمد الحبيب حشلاف الذي جمع ما أمكنه جمعه من قصائد شاعرنا واحتفظ بها إلى أن كتب الله لها أن يخبرني بوجودها لديه .فما شهدته من فوري أن يجعل بموافاتي بها (....) وذلك ما حصل إذ جاءني العون سخيا من وزير* ومن شاعر الشاب له مكانته بين شعراء الملحون الحاليين** وجاءتي المؤازرة والتشجيع من مستشار*** تلقب عدة وزارات، وعميد****تملكه بالعدوى الشقق بالتراث الجزائري الأصيل وأستاذ من كبار رجالات التربية والتعليم ورئيس جامعة"(12)

يشير طبعا المحقق إلى هذه المصادر الشخصية الي جمع منها هذه القصائد بعد إشارته إلى الأمل الي أصابته من قلة اهتمام الجامعات والمراكز المختصة بالمخطوطات وتحديدا قصائد ومخطوطات الشاعر الشعي عبد القادر الخالدي خاصة بعدما قام ابنه –ابن الشاعر- بتسليم مخطوطات تتضمن قصائد لأبيه لمسؤولي جامعة وهران، ولما أراد المحقق الرجوع إليها خاب أمله يقول: "ارتأيت أن أسعى من أجل الحصول لدى الجامعة المذكورة على نسخ من تلك الخالديات الي حسبت أنها كانت موجودة في حوزتها، وذلك للمقابلة بينها وبين ما عندي. ولكم كانت خيبي عظيمة عندما أخبرني الأستاذ عبد القادر دربال رئيس الجامعة أن المركز المختص لم يصل إليه ولا ورقة من المخطوطات الي سلمها السيد المختار الخالدي، وأنه لا أثر لها في غيره من هياكل الجامعة"(13).

وبالتالي فإن النسخة المستعملة ليست مخطوطة واضحة كاملة حصل عليها المحقق من المراكز المهتمة بالمخطوطات، لكن المحقق جمع مادة هذا الديوان وقام بما يجب القيام به حيال هذه النصوص الشعرية.

ب- طريقة التعامل مع النصوص :

عمل المحقق على تثبيت وصياغة كل قصيدة من هذا الديوان، ثم قام بتبويبه حسب الأغراض والموضوعات السابقة الذكر، وقد أخرجها بخط عربي فصيح ثم قام بوضع مجموعة من الفهارس في نهاية الديوان من الشعر الشعبي. يقول:" بعد الفراغ من التحقيق وتثبيت صياغة كل قصيدة قمت بتبويب الديوان وترتيب القصائد حسب أغراضها، واعتمدت في كتابتها رسم الإملاء العربي الصحيح اللهم إلا إذا تحتم علي الإبقاء على ما هو خارج عنه. ثم وضعت معجما، يأتي في أخر الديوان لشرح المفردات والعبارات، تلك التي قد يستغلق فهمها على القارئ الجزائري وغير الجزائري"(14).

وبهذا يكون المحقق قد أخرج لنا ديوانا شعبيا لم يكن معروفا ليتعرف عليه القارئ بالإضافة إلى أنه قد شرح كل مغاليقه لمن لا يفهم بعض الألفاظ الشعبية ليعطي هذا التراث بعد الحضاري والإنساني.

خاتمة:

إن الجهد الذي قام به محقق ديوان الخالدي أثمر إخراج إنتاج شعري شعبي بالغ الأهمية، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار حاجة الدارسين والطلبة والمهتمين بحقل التراث عموما إلى وجود مادة منظمة مبوبة قابلة لأن يستفاد منها، ينطلقون منها في بحوثهم، أو في رواياتهم للشعر الشعبي دونما عناء أو خشية من خطأ وتحريف.

ويمكننا أن نلخص ما توصلنا إليه في هذا المقال في النقاط الآتية :

- إن عملية التحقيق بقدر فائدتها تتطلب وعيا وجهدا من المحقق، خصوصا ما تعلق منها بمراعاة شروط التحقيق التي تضفي عليه مصداقية وتجعل القارئ يطمئن إليه.
- إن تشعب المصادر التي يستعين بها المحقق تساعد على الضبط والوصول إلى نسخة مطابقة أو قريبة مما كان يمكن للشاعر أن يجمعه لو تم ذلك في حياته.
- أهم مرحلتين في عملية التحقيق كما بينها محقق ديوان الخالدي هما: جمع المادة ومعالجة النصوص المتحصل عليها، وإذا تمتا بطريقة محكمة نجح التحقيق بنسبة معتبرة، دون أن يعني ذلك غلق

الباب أمام تعديلات يمكن أن يفرضها ظهور جديد يتعلق بالمادة الأساسية.

الهوامش :

(1): ينظر: ابن منظور (محمد بن منظور الأنصاري): لسان العرب، تحقيق: علي يسيري دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط2، مادة (2، ق، ق)

(2): الشريف الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1978

(3): عبد السلام محمد هارون: تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة السنة للنشر، القاهرة، مصر، ط5، 1994، ص 42

(4): ينظر: المرجع نفسه: ص 43

(5): ينظر المرجع نفسه، ص 44

(6): السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان): المزهر في العلوم اللغة وأنواعها. ج، ص 86. 92

(7) :عبد السلام محمد هارون: تحقيق النصوص ونشرها، ص 51

(8): الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ): الحيوان، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت د، ط، 1992 ، ج1، ص 79

(9): ثريا عبد الفتاح ملحس: منهج البحوث العلمية للطلاب الجامعيين، الشركة العالمية للكتاب، د، ط،د،ت،ص 207، 2011

(10): المرجع نفسه، ص، 31

(•): العزير هو دحو ولد قابلية كونه حفيدا لواحد من كبار شعراء الشعبي، وكونه شغوفا بالشعر الملحون

(••): الشاعر أحمد يوزيان حيث أمد المحقق بكل ما في حوزته من قصائد الخالدي .

(***): المستشار هو صديق المحقق عبد اللطيف رحال المستشار الدبلوماسي لرئيس الجمهورية، وقد تابع هذا العمل منذ بدايته، وقد ساعده كذلك في تخليص نص والقصائد من الثغرات والشوائب .

••••: العميد محمد آيت عمران، وقد قدم المحقق الكثير من المعلومات الخاصة بحياة الشاعر .من الاتصالات مع هواة شعر الشيخ عبد القادر الخالدي.

(11) ديوان الشيخ عبد القادر الخالدي مقدمة المحقق.

(12): المرجع نفسه، ص: 29 و30

(13): المرجع نفسه، ص 28

(14): المرجع نفسه، ص، 32

إشكالية ترجمة بعض المفاهيم الدينية في روايات "تشارلز ديكنزCharles Dickens"

د. محبوبة بكوش
جامعة الجزائر2
bekouche.faiza@hotmail.com

ملخص البحث

تطرح المفاهيم الدينية صعوبات كثيرة عند ترجمتها من لغة إلى أخرى، وترجع هذه الصعوبات إلى دلالة الكلمات وحدود معانيها بين لغة وأخرى، وكذلك إلى عدم وجود مقابل ملائم ودقيق لهذه المفاهيم في اللغة الهدف، لأنها تحمل تصورات ودلالات غير معروفة في هذه الأخيرة، بسبب اختلاف تجارب الفرد مع اللغة في كلا الثقافتين، واختلاف الأحداث الاجتماعية التي ترتبط بها اللغة وتتلون دلالة كلماتها تبعا للأحداث التي تعرفها. وعند محاولة ترجمة المفاهيم الدينية من لغة إلى أخرى، يواجه المترجم صعوبة في إيجاد المقابل المناسب الذي يحمل نفس الدلالة والإيحاءات التي تعبر عنها في الأصل، ويظهر هذا جليا عند ترجمة المفاهيم الدينية المسيحية إلى اللغة العربية.

***

كان للدين في العصر الفيكتوري مكانة كبيرة في الحياة اليومية لكل شخصٍ إنجليزي تقريباً، إذ يُفرق **"غوردون روب" Gordon Rupp** بين تدين الحقبة الفيكتورية وتراجع الدين في القرن العشرين قائلاً:

« It is almost impossible to exaggerate the part played by the church or chapel in the lives of its adherents. It took by itself the place now hardly filled by theatre, concert hall, cinema, ball-room, and circulating library together. It may have been a very small and narrow world, but it was one which pulsed with life ». (1)

أي أنه من المستحيل تقريباً المبالغة في الدور الذي أدته الكنيسة في حياة المتدينين، فقد احتل مكانا من الصعب أن يملأه الآن المسرح أو قاعة موسيقى أو سينما أو قاعة رقص أو مكتبة دورية، فربما كان عالماً صغيراً إلا أنه كان مفعما بالحياة.

لقد شارك "ديكنز" بشكل كامل في هذا التراث الثقافي النصراني بكتاباته المعاصرة، وتعكس رواياته بصورة طبيعية شيئاً من ذلك التراث وقيمه ولغته. وفي غياب مقابلٍ مماثلٍ تماماً لتلك المعتقدات والمفاهيم الدينية في التراث العربي، فإن الإشارة إليها تضيف مشاكل إلى الترجمة.

ولتوضيح هذه المشاكل بشكل أفضل، سنورد بعض النماذج من ترجمة روايتي**"أوليفر تويست"** و**"ديفيد كوبرفيلد"** لـ **"تشارلز ديكنز"** والمتمثلة في: Devilالشيطان، Guardian Angels الملائكة الحراس ، God الله، Heaven السماء، Garden of Eden جنة عدن.

في ترجمة مفهوم "Devil الشيطان":

تنوعت مواقف الأديان من الشيطان تبعًا لمواقفها العامة من الألوهية وطبيعة رؤيتها للعالم والحياة، فهناك من الأديان ما يفسر وجود الشر في العالم عن طريق الاعتقاد في وجود شيطان أو شياطين، مثل: اليهودية والمسيحية والإسلام، مع اختلاف بينها في طبيعة النظر إلى الشيطان ودوره، وكيفية التغلب عليه.

إن الشيطان في الدين الإسلامي مجرد مخلوق من مخلوقات الله تعالى، وليس أزليًا أو كائنًا من ذاته بدون خالق، وهو عدو لا يملك إلا الوسوسة، ولا يستطيع إلا الدعوة والتحريض والإغواء، باعترافه الأخير:{**وَمَا كَانَ لِيَ عَلَيْكُمْ مِنْ سُلْطَانٍ إِلَّا أَنْ دَعَوْتُكُمْ فَاسْتَجَبْتُمْ لِي**} [(2)]. وهو مخلوق من جنس آخر وهم الجان، ومن مادة مختلفة عن المادة التي خُلقنا منها وهي النار. يقول المولى عز وجل: {**وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِنْ قَبْلُ مِنْ نَارِ السَّمُومِ**} [(3)]، ولذا له طبيعة مختلفة عن الإنسان، ومن ثم فإن القوانين التي تحكم عالمه مختلفة، وله قدرات خاصة، لكنه كائن محدود ليس كامل القدرة ولا العلم. ويبصر الإنسان في حين أن الإنسان لا يبصره، ومع ذلك لا يملك إلا الفتنة. وله تأثير، لكنه تأثير محدود بالوسوسة. وله سلطان على الغاوين لا المؤمنين {**إِنَّ عِبَادِي لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ إِلَّا مَنِ اتَّبَعَكَ مِنَ الْغَاوِينَ**} [(4)]. وكيده ضعيف {**إِنَّ كَيْدَ الشَّيْطَانِ كَانَ ضَعِيفاً**}[(5)].

أما في الديانة المسيحية، فقد تأثرت ماهية الشيطان بالأديان الوضعية في تصورها له، حيث اعتبرته أمير الظلام **Lucifer**، مثل إله الظلام في الزرادشتية المحرفة والزروانية وغيرهما من الديانات الوثنية، وهو

رئيس هذا العالم، جاء في "إنجيل يوحنا"،:"**الآن يطرح رئيس هذا العالم خارجًا**" [6]. والعالم الذي يحكمه هو العالم السفلي أي النظام العالمي الحالي القائم على مبادئ إبليس وأساليبه وأهدافه [7]. إن الحقد والجشع والطمع والأنانية والمكر والكراهية...، من عمل الشيطان، "**الروح الذي يعمل في أبناء المعصية**" [8]. وعبارة "**العالم كله وضع في الشرير**" [9]. وهو إله الدهر، ففي الرسالة الثانية لبولس الرسول إلى أهل كورنثوس،:"**ولكن إن كان إنجيلنا مكتومًا فإنما هو مكتوم في الهالكين، الذين فيهم إله هذا الدهر قد أعمى أذهان غير المؤمنين**" [10]. وبيده مقاليد الريح والهواء، جاء في رسالة بولس الرسول إلى أهل أفسس،:"**حسب رئيس سلطان الهواء والروح الذي يعمل الآن في أبناء المعصية**" [11].

والإنجيل لا يتضمن وصفا شكليا للشيطان، لكنه غالبا ما يتم تخيل الشيطان في المخيلة الشعبية الغربية عامة والمسيحية خاصة على شكل مخلوق ذي جلد أحمر عار، يحمل شوكة في يده، وله قرنان وذيل طويل في نهايته شوكة، كما يعتبر الجحيم المكان الذي يسكن فيه الشيطان ويحكمه.

هذا التصور المسيحي للشيطان **Devil** موجود في رواية "**أوليفر تويست**" وهو يخلق مشكلةً في الترجمة، حيث يُقدّم "**فاغن**" **Fagin** وهو أحد أبطال الرواية في صورة يهوديٍ واهنٍ نظراته الخسيسة ووجهه المنفر كلها مستترة بكمية شعره الأحمر المتلاصق وهو واقف أمام النار وشوكة شواء في يده. هكذا يصوره لنا "**ديكنز**" في رواية "**أوليفر تويست**":

« In a frying-pan, which was on the **fire**, and which was secured to the mantelshelf by a string, some sausages were cooking; and standing over them, with **a toasting-fork** in his hand, was a very old shrivelled Jew, whose villainous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted **red hair** ». [12]

ويرمز هذا الوصف بالشعر الأحمر وشوكة الشواء والنار للشيطان، حاكم الجحيم ruler of hell في الثقافة المسيحية.

إضافة إلى ذلك، فإن مكانة "**فاغن**" في الرواية كحاكم لعالم الرذيلة والإجرام underworld ruler يعكس مجازاً قوى الشيطان، وذلك باعتباره رئيس عصابة، عجوز، عريق في صناعة اللصوصية، إذ يجمع أولئك الصغار عنده ويغريهم بالطعام والشراب والمأوى والضحك والمرح ليعلمهم صناعة النشل ويرسلهم إلى البيوت رفقة كبار اللصوص الذين يقدرون على السطو

والاغتصاب، إذا دعا الأمر إلى المصارعة وإطلاق النار، فهو إذا – أي **"فاغن"** – يرسم موازاة بين الشر الاجتماعي والشر الميتافيزيقي.

وجاءت ترجمة "**منيرالبعلبكي**" على النحو التالي:

"وكان شيء من النقانق ينضج في مقلاة موضوعة على **النار**، ومشدودة إلى رف الموقد بخيط قني. وفوقها كان يقف، وفي يده شوكة تحميص، يهودي متغضن الوجه طاعن في السن كان وجهه المنفر الناضح بالشر محجوبا وراء كتلة من **الشعر الأحمر** المتلبد" [13].

تم تضمين الإشارة إلى الشيطان في ترجمة "البعلبكي" الذي حافظ على نقل تفاصيل وصف مظهر **"فاغن"** القبيح والشرير، ربما لأنه اعتمد في ذلك على إلمام قرائه المحتملين بالديانة المسيحية، وربما أيضا لعقيدته المسيحية. لكنه لم يلفت انتباه القراء ذوي المعرفة المحدودة بالديانة المسيحية إلى أهمية هذه التفاصيل، وبما أن الإشارة لهذا الأمر في النص الأصلي ضمنية، قد يكون من الصعب أن ينتبه القارئ العربي المسلم للرابط بين **"فاغن"** والشيطان ، فحبذا لو قدم المترجم شرحا في الهامش يوضح فيه المفاهيم المقصودة من وراء توظيف **"ديكنز"** لكلمات: Red hair وfire و**fork** في وصف **"فاغن"**.

أما **"عادل الغضبان"** فكانت ترجمته كالآتي:

"وقد جلس فيها إلى مائدة الطعام يهودي عجوز، متجعد الخدين بشع القسمات، كث اللحية والشعر" [14].

جاءت هذه الترجمة مختصرة إلى حد ما مقارنة مع ترجمة "البعلبكي"، كما أن لون شعر **"فاغن"** الأحمر" والنار وشوكة التحميص- وهي الخاصيات الأوضح شبها بالشيطان- عناصر أُهملت ترجمتها وبالتالي لم تجد الخاصية الرمزية لـ"**فاغن"** في الأصل موازيا لها في ترجمة **"الغضبان"**.

مما تقدم نلاحظ أن المترجمين لم يوفقا في إبراز الخاصية الرمزية لـ"**فاغن"**، حيث أصبحت قوة الفساد محصورة في الفرد ولم توضع في إطارها الاجتماعي والمجازي، وبالتالي قد يصعب على القارئ العربي ذي المعرفة المحدودة بالديانة المسيحية اكتشاف الشيطان في صورة "**فاغن"**.

في ترجمة مفهوم "Guardian angels الملائكة الحراس":

إن الفكرة المسيحية للملائكة الحراس Guardian angels الذين يعتنون بالبشر هي أيضا مستخدمة من قبل ديكنز في رواية "*ديفيد كوبرفيلد*" ، حيث نجد **"ديفيد"** يشير بشكل مستمر إلى "آغنس"Agnes كملاكه الطيب good

Angel، وذلك لثقته الكبيرة فيها واهتمام "آغنس" الشديد به. وغالبا ما تستعمل هذه العبارة في الانجليزية لوصف ذلك الشخص الذي يكون دائما قريبا منا لمساعدتنا، يهتم لأمرنا ويرعانا ويعلمنا كيف نكون أقوياء لتجاوز الأزمات في الأوقات الصعبة، وهذا ينطبق على **"اغنس"**.

وفي المقابل نجد **"آغنس"** تلمح إلى أن **"ستيرفورث" Steerforth** ربما كان ملاك **"ديفيد"** السيء **bad Angel** ، على الرغم من ثقة هذا الأخير **بستيرفورث.** ونود أن نشير في هذا السياق إلى أن كلمة **Angel** تكتب في الانجليزية بالحرف الكبير حتى تعطي معنى فرديا أكثر من مجرد معنى عام.

ويعتقد المسيحيون أن الملائكة الحراس هي ملائكة جعلها الله رقيباً على الأرض، فهي تسود على الشعوب والأمم والكنائس وتضمن نفاذ المقاصد الإلهية وتمامها من البشر، جماعاتٍ وأفراداً. كما يُعتقد أن لكل شخص بصورة غير منظورة ملاك حارس من عند الله، عينه عليه دونما انقطاع، ودليلهم في ذلك ما ورد في هذه الآية: **"إياكم أن تحتقروا أحداً من هؤلاء الصغار، أقول لكم إن ملائكتهم في السماوات يشاهدون أبداً وجه أبي الذي في السماوات"** [(15)]. كما يُعتقد أن الملاك الحارس يوحي للإنسان بالصلاح عبر الضمير، فيُعينه على اجتناب فخاخ الشيطان ويؤجّج فيه نار التوبة الخلاصية إن أثم.

وتُرجع المسيحية ذكر الملائكة الحراس إلى العهد القديم ودليلهم في ذلك ما جاء في قول **كاتب المزامير**: **"مَلاَكُ الرَّبِّ حَالٌّ حَوْلَ خَائِفِيهِ، وَيُنَجِّيهِمْ"** [(16)]، و**"لأَنَّهُ يُوصِي مَلاَئِكَتَهُ بِكَ لِكَيْ يَحْفَظُوكَ فِي كُلِّ طُرُقِكَ"** [(17)]. ولكن يُعتقد أن التصوير الأكثر وضوحاً للإيمان بالملاك الحارس ورد في كتاب **طوبيا** في السبعينية، حيث يروي قصة عائلة يهودية منفية في ما بين النهرين خلال القرن الثامن قبل الميلاد، ولبّ القصة يتعلّق بالرحلة الطويلة التي يقوم بها الشاب طوبيا مرسَلاً من أبيه الأعمى طوبيت. إن هدف طوبيا الأول من الرحلة في هذه الرواية، هو تحصيل أحد الديون لكي يحفظ العائلة من العوز. وقبل مباشرة طوبيا بالرحلة، زاره وأهله غريبٌ عَرَض أن يكون دليلاً له في الطريق، ونهاية القصة تحدّد هذا الغريب بروفائيل "**أحد الملائكة السبعة الواقفين والداخلين في حضرة مجد الرب**" [(18)].

وترجم كل من **"مختار السويفي"** و**"دار البحار"** عبارتي:" good Angel" و "bad Angel" على النحو الآتي:

ترجمة **good Angel**:

ترجمة "السويفي":"خير أصدقائي" [19]
ترجمة "دار البحار": "صديقة وفية" [20]
ترجمة bad Angel:
ترجمة "السويفي": "ألد وأسوء أعدائك" [21]
ترجمة "دار البحار": "ألد أعدائك" [22]

تشابهت الترجمتان إلى حد كبير في طريقة إيصال هذه الفكرة، إلا أنه من الواضح أن الطبيعة الشخصية للملاك الحارس لم تتلق إيضاحا، فالسويفي ترجم عبارة **good Angel** إلى **خير أصدقائي** وترجم عبارة **bad Angel** إلى **ألد وأسوء أعدائك**، أما ترجمة **"دار البحار"** فلقد استعملت عبارة **صديقة وفية** في ترجمة **good Angel** ، وعبارة ألد أعدائك في ترجمة **bad Angel**. والملاحظ هنا أن الترجمتان استعملتا نفس المفردة **صديقة** كمرادفة لكلمة **Angel** في الجملة الأولى، واستعملتا كذلك نفس المفردة **عدو** كمرادفة لكلمة **Angel** في الجملة الثانية، إلا أن هذا الاستخدام قد ابتعد كثيراً عن المعنى المراد من عبارتي **good Angel** و**bad Angel** في النص الأصلي، ولم يساهم كذلك في إدراك الملاحظة الشخصية لكلمة **Angel** **ملاك**، وذلك لأن كلمتي صديقة وعدو تعبران عن إنسان أو شخص أكثر من ملاك. لكننا نعتقد أن السبب من وراء هذا الاستخدام قد لا يكمن في عدم إلمام المترجمين بالمعتقدات النصرانية حول الملائكة الحراس، خاصة وأننا في الإسلام نؤمن بالملائكة الحفظة والذين هم ملائكة يحفظون العبد من الأخطار والأضرار التي يتعرض لها، حتى يأتي الأمر الذي قدره الله فيخلون بينه وبينهم، وهم المذكورون في سورة الرعد في قوله تعالى: { **لَهُ مُعَقِّبَاتٌ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِ يَحْفَظُونَهُ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ**} [23] أي: يحفظونه بأمر الله، فإذا جاء الأمر الذي قدره الله فإنهم يخلون بينه وبينهم. أما الأمور التي لم يقدرها الله عليه فإنهم يدفعون عنه الشرور، ويدفعون عنه الأضرار، ويدفعون عنه الاعتداءات التي لم يكتبها الله تعالى، وهم أربعة: ملكان عن اليمين وعن الشمال يحفظون أعماله، وملكان أمامه وخلفه يحفظون جسده مما لم يكتب عليه، فيبيت بين أربعة، ويظل بين أربعة، فيوكل بكل إنسان ثمانية: أربعة بالليل وأربعة بالنهار، وهؤلاء هم الذين يتعاقبون. وهذا من حفظ الله تعالى لأعمال عباده، فالله تعالى قادر على أن يحفظ كل أعمال العباد بدون وكيل وبدون كتابة، ولكنه أراد بذلك قيام الحجة على العبد حتى لا يقول: إني ظُلمت، أو إني ما عملت كذا وكذا، بل يجد ما

عمله كله مدوناً، فينشر له سجل بأعماله: حسناته وسيئاته، ويقال له: **{اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَى بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيباً}** (24).

إذا فقد ترجع عدم الإشارة للملائكة الحراس في الترجمتين لإدراك المترجمين للفجوة العقائدية الموجودة بين المجتمعين الانجليزي المسيحي والعربي الإسلامي بخصوص تفسير طبيعة ووظيفة هذه الملائكة. وبدت الترجمات وكأنها تعبير عن وجهة نظر المترجمين في شخصيتي "**اغنس**" و"**ستيرفورث**" أو بعبارة أخرى كتشخيص وتمثيل لشخصية "**اغنس**" التي توحي بالطيبة وشخصية "ستيرفورث" التي توحي بالشر. وعليه، فإننا نقترح في ترجمة **good Angel** كلمة **ملاك** وذلك لما تحمله الملائكة من أوصاف. ونقترح كذلك عبارة **مخلوق شرير** في ترجمة **bad Angel** إشارة لما ورد في سورة الفلق.

في ترجمة مفهوم" God الله":

ورد في الفصل السابع والأربعين من رواية " *ديفيد كوبرفيلد*" كلمات قالها "**السيد بيجوتي**"**Mr Pegotty** عن "**مارثا**" **Martha** :

« **God** forbid as I should judge you. Forbid as I, of all men, should do that ».(25)

"معاذ الله أن أطلق عليك حكماً. معاذ الله أن أكون من بين أولئك الذين ينبغي عليهم القيام بذلك" (26)

إن الأصداء الأصلية لهذه الكلمات هي في الحقيقة، تعاليم السيد المسيح في العهد الجديد:

« Judge not, that ye be not judged .For with that judgement ye judge, ye shall be judged »(27)

"لا تدينوا لكي لا تدانوا. لأنكم بالدينونة التي بها تدينون تدانون، وبالكيل الذي به تكيلون يكال لكم" (28).

«He that is without sin among you, let him first cast a stone at her » (29)

" من منكم بلا خطية فليرجمها بحجر؟" (30)

حذفت هذه الإشارة الدينية المهمة من ترجمة "**السويفي**" وترجمة "**دار البحار**"، وقد يرجع سبب الحذف لافتقار المترجمين لخلفية معرفية جيدة بالديانة المسيحية أو ربما لعدم إدراكهما للأصداء الأصلية لهذه الكلمات، التي ربما عندما قالها "**السيد بيجوتي**" لم يكن بذهنه كل ارتباطات الكلمة الدينية بكامل اتساعها، إذ أنه عند قراءتنا المتمعنة للنص اتضح لنا أن هناك الكثير من نقاط

التشابه بين موقفي "إيميلي"Emily و"**مارثا**" مما يجعلنا نفكّر بأنّ "**ديكنز**" قد يكون حمّل كلمات "**السيد بيجوتي**" مضامين خفية أكثر ممّا يعيه هذا الأخير كمتكلم. وعلى الرغم من ذلك فإننا نعتقد أن استعادة مثل هذه الإشارات الدينية في الترجمة يعد أمرا في غاية الأهمية، يستدعي من المترجم الاجتهاد وتوخي الدقة المتناهية في نقل معانيها مع الأخذ بعين الاعتبار المخزون اللغوي والثقافي للغة المنقول إليها.

ومن المشاكل التي قد تواجهنا عند ترجمة هذه الكلمات التي قالها "**السيد بيجوتي**" إلى العربية: ترجمة كلمة God والتي وردت في عدة مواضع من روايتي "**أوليفر تويست**" و"**ديفيد كوبرفيلد**" أين استعمل كل المترجمين لفظة "**الله**" في نقلها للعربية، والسؤال المطروح هنا هو كيف نترجم كلمة God ؟ هل نترجمها إلى لفظة الجلالة "**الله**" كما ورد في كل الترجمات أو إلى كلمة "**الإله**" أو إلى كلمة "**الرب**"؟

أولاً نرى أنه من الضروري أن نفرق بين لفظة الجلالة "**الله**" وكلمة "God"الانجليزية، وذلك للاختلاف الشاسع بينهما في المعنى، فلفظة الجلالة **الله** هي اسم علم لِلمولى عزَّ وجلَّ. أما كلمةGod، فلها معنى الإله بالمفهوم الكنسي والذي يدل على التثليث، فعندما تطلق هذه الكلمة في المسيحية، فإنها تدل على ثلاثة آلهة وليس إلها واحدا. ضف إلى ذلك أن الكلمة الإنجليزية God لا يدخل من ضمنها كل معاني أسماء الله الحسنى. وفيما يخص لفظة god والتي تكتب بالحرف الصغير، فهي اسم جنس وليس اسم علم، وهي تدل على الإله عموماً، ولقد دأب أتباع الديانات السماوية في الغرب على رسم هذه الكلمات بالحرف الكبير تمييزاً للإله المعبود عندهم عن الأوثان. وعليه، فإننا نعتقد أنه من الأحسن أن يقابل لفظة god في العربية لفظة "إله" وأما كتابتها بالحرف الكبير« God » ، فلا يعدو أن يقابله التعريف بالعربية لِنفس اسم الجنس أي معرفاً أي:"**الإله**".

وقد نواجه نفس المشكلة عند ترجمة لفظة الجلالة "**الله**" إلى الانجليزية، حيث نجد المترجمين على رأيين: رأي يثبته كما هو هكذا: (Allah)، ويرى بأن هذه الكلمة علم على الذات الإلهية، وليس هناك في أية لغة كلمة تساوي لفظ الجلالة تلك، وعليه يجب أن تلفظ وتكتب كما هي بأي لغة، حتى وإن تعذر النطق على غير العربي فلم يتلفظ بها كما يجب غير قاصدٍ أو متعمد. ورأي يقول بأننا لو فعلنا ذلك ونقلناها بحروفها، فقد يتصور القارئ غير المسلم أن

للمسلمين إلهاً خاصاً بهم، وعليه فلا بأس بترجمته إلى اسم الإله المعبود في اللغة المنقول إليها إذا كان المتحدثون بها من أتباع الديانتين اليهودية أو النصرانية، أي إلى أحد الألفاظ التالية: **God/Dieu/Theos.**

وهناك مثال رائع يبرز إشكالية ترجمة لفظة الجلالة "**الله**" وهو عبارة: (**لا إله إلا الله**)، التي تشتمل على لفظتي "**إله**" و"**الله**" والتي شاع ترجمة كل منهما بكلمة واحدة هي:« **God** » . وإذا رجعنا إلى ما ورد في **لسان العرب** لـ"**ابن منظور**" وفي **قاموس المحيط** لـ "**الفيروز ابادي** بخصوص لفظة الجلالة "**الله**" نجد أنها: "**اسمٌ مشتقٌ أصله "الإله" وإنما حذفت الهمزة وأُدغمت اللام مع اللام وتم تشديدها**" [31]، رغم رأي "**الفيروز ابادي**" نفسه بأنه اسم غير مشتق؛ وقد خالفه في ذلك "**سيبويه**" وآخرون وقالوا باشتقاقه من التألّه والإلوهية وغيرهما وهو من معتقد أهل السنة [32]، وعليه فقد تكون لفظة الجلالة اسماً علماً غير مشتق أو تكون اسماً علماً مشتقاً له معنى "**الإله**"، وبالتالي فإن الضابط في أمر ترجمة لفظة الجلالة إلى **God** أو استبقائها **Allah** يرجع إلى فهم المترجم لهذه الخلفية الاشتقاقية ومن ثم يتسنى له الاختيار أو المفاضلة لمطابقة غرض ووظيفة النص الأصلي مع النص المترجم (ويطلق على النصين في هذه الحالة، أي المطابقة، في علم الترجمة لفظ **equifunctional** والذي يمكن أن نترجمه بأنهما متماثلان وظيفياً. وإذا كان الأمر خلاف ذلك فيعرفان بأنهما مختلفان وظيفياً **heterofunctional**.

في ترجمة مفهوم" Heaven السماء":

يصور لنا "**ديكنز**" في الفصل العشرون الطفل المسيحي"**أوليفر**"، وهو يدعو ويصلي لـ **Heaven** كي تعصمه من القيام بأعمال الإجرام الرهيبة والمرعبة التي يحاول "**فاغن**" وعصابته تحريضه عليها وإقحامه فيها.

« In a paroxysm of fear, the boy closed the book, and thrust it from him. Then, falling upon his knees, he prayed Heaven to spare him from such deeds ». (33)

وجاءت ترجمة "**البعلبكي**" كالآتي:

"وفي نوبة ذعر طوى الغلام الكتاب وطرحه بعيدا عنه ثم إنه جثا على ركبتيه وتضرع إلى **السماء** أن تعصمه من القيام بأمثال تلك الأعمال". [34]

ولقد عرف قاموس **كامبريدج Cambridge** كلمة **Heaven** على أنها:

« in some religions, the place, sometimes imagined to be in the sky, where God or the gods live and where good people are believed to go after they die, so that they can enjoy perfect happiness » . (35)

أي جاء في بعض الديانات أنها المكان الذي غالبا ما يخيل أنه في السماء، وفيه يسكن الإله أو الآلهة، وإليه يذهب الناس الطيبون بعد موتهم أين سينعمون بسعادة تامة.

استعمل "**البعلبكي**" كلمة **السماء** في نقل الإيحاء الديني المتضمن في كلمة **heaven** مما يعكس وبصورة واضحة تأثره بعقيدته المسيحية، وذلك لأن السماء في المفهوم المسيحي تعني ما يلي:

كل ما هو ليس أرضاً، ففي السفر الأول في الكتاب المقدس – سفر التكوين – نقرأ أن الله خلق السماوات والأرض. ويعتقد المسيحيون أن هناك السماء الهيولية والسماء الروحية. أما الهيولية فيقصد بها السماء التي تظهر فوق رؤوسنا ويسمونها القبة الزرقاء، وكان العبرانيون يقولون أنها الجلد [36]. ويقولون مجازاً أن بها كوى ومصاريع ينزل منها المطر والصقيع والثلج [37]. وقد سميت النجوم نجوم السماء وجند السماء وأنوار الجلد[38]. كما يعتقد المسيحيون أنه سوف يأتي اليوم الذي تضمحل فيه هذه السماء مع الأرض وتظهر بدلاً منهما أرض جديدة. [39]

أما السماء الروحية فهي بالنسبة لهم مسكن الله الخاص، وهي كل مكان حيث يكون الله موجوداً، فالله فوق السماء وعلى الأرض وفي كل مكان، ففي سفر التثنية العهد القديم من الكتاب المقدس نقرأ ما يلي: "**إن الرب هو الإله في السماء من فوق وعلى الأرض من أسفل ليس سواه**"[40]. وورد أيضاً في سفر إشعياء مايلي: "**هكذا قال الرب، السماوات كرسيي والأرض موطئ قدمي**"[41]، ونجد المسيحيين يقولون أن الله في السماء وأنه إله السماء، ومشيئته نافذة هناك، حتى أنهم يقولون في صلاتهم: "**لتكن مشيئتك كما في السماء كذلك على الأرض**"، ويقولون عن المسيح أنه الرب من السماء [42]، وهم يعتقدون أن المسيح عليه السلام قد نزل من السماء وصعد إليها وهو فيها [43]. كما يعتقدون كذلك أن الملائكة تسكن هناك، أين يسود الفرح والسلام. ويظن المسيحيون أن المسيح هيأ في هذه السماء منازل كثيرة للمؤمنين به [44]، وقد صعد إيليا في عاصفة إليها [45]، كما أن لكل مؤمن مسيحي ميراثاً فيها وهو يكنز فيها كنوزه [46] والكلمتان الفردوس وحضن إبراهيم تشيران إلى الشيء نفسه [47].

إذا ومما تقدم يتبين لنا أن "**البعلبكي**" قد حافظ على نقل خصوصيات هذا المفهوم الديني المسيحي، وكان أكثر دقة وأمانة في أدائه المعنى الأصلي

للكلمة في النص الأصل. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على الانتماء العرقي والديني للمترجم وخلفيته الثقافية. إلا أنه قد تواجهنا مشكلة بالنسبة للقارئ العربي المسلم غير المتشبع بالثقافة المسيحية وخاصة الأطفال، الذين حتما قد يتساءلون: لما لم يأت المترجم على ذكر الله سبحانه وتعالى في دعاء **"أوليفر"** وصلاته واقتصر على ذكر السماء فقط؟ وذلك لكون المخاطب في الدعاء وفي الصلاة عند المسلمين دائماً هو الله الواحد الفرد الأحد. كما لا يجوز دعاء غير الله في الإسلام في الرخاء وعند الشدة مهما عظم شأن المدعو، ولو كان نبياً مقرباً، أو ملكاً من ملائكة الله ، لأن الدعاء عبادة.

في ترجمة مفهوم" Garden of Eden جنة عدن":

أشار **"تشارلز ديكنز"** في الفصل السادس والعشرون من رواية "***ديفيد كوبرفيلد***" إلى جنة عدن في المقطع الآتي:

« But I was wandering in **a garden of Eden** all the while, with Dora ». (48)

"ولكني كنت أتجوّل في جنة عدن طيلة الوقت مع دورا". (49)

لكن الإشارة إلى جنة عدن حذفت من ترجمتي **"السويفي" و"دار البحار"**. وجدير بالإشارة هنا إلى أن الجنة في المسيحية ترد في موضع واحد باسم جنة عدن، وهي الحالة وليس المكان الذي كان يعيش فيه آدم وحواء قبل السقوط. كما يعتقد أن هذه الجنة موجودة أو كانت موجودة على الأرض لكن موقعها يبقى غير معروف تماماً، فهناك من يعتبر أن بلاد أرمينيا هي مكان جنة عدن، لأن نهري دجلة والفرات ينبعان منها. وهناك من يعتقد أن نهر عدن، الوارد ذكره في الكتاب المقدس والذي تفرّع إلى أربعة رؤوس، ما هو إلا نهر دجلة والفرات، الذي يصبّ في شط العرب في الخليج العربي منقسماً على نفسه إلى عدة فروع، فجنة عدن بحسب رأي بعض الجغرافيين ومن سموا أنفسهم باللاهوتيين، هي القسم الجنوبي من العراق حيث الخصب.

ويعتقد المسيحيون أن ما يعدهم به المسيح في اليوم الأخير ليس الجنة التي كان يعيش فيها آدم وحواء، بل ملكوت السموات، أين سيعيشون كملائكة في الحياة الأبدية التي يصفها الرسول بولس أيضا بقوله: "**مَا لَمْ تَرَ عَيْنٌ، وَلَمْ تَسْمَعْ أُذُنٌ، وَلَمْ يَخْطُرْ عَلَى بَالِ إِنْسَانٍ: مَا أَعَدَّهُ اللهُ لِلَّذِينَ يُحِبُّونَهُ**" (50). وفي رأيهم أن الحياة الأبدية حالة تسمو كثيراً عن الجنة التي عاش فيها آدم وحواء،

فبينما كان آدم وحواء معرضين للسقوط في الجنة فإنه في الحياة الأبدية ليس هنالك مجال للسقوط في الخطيئة، فهي حالة نهائية وليست حالة اختبارية.

أما مفهوم جنة عدن الحقيقية في الإسلام، فهي تختلف تماما وكليا عن جنة عدن في المفهوم المسيحي، فهي الجنة التي خلقها الله تعالى، وكان فيها آدم وحواء، وهي جنة وجنان الله، والتي عرضها السموات والأرض لقوله تبارك وتعالى: { **وَسَارِعُواْ إِلَى مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ**}[51]. وبالتالي فإنه لا يمكن أن تكون هذه الجنة على الأرض أو كانت في يوم من الأيام على قطعة أو بقعة من الأرض لأن عرضها السموات والأرض. أما فيما يخص مكانها وشكلها وما لها من أوصاف فهذا يبقى في علم غيبه عز وجل، عدا أوصافها التي ذكرها القرآن العظيم، ورسول الله الكريم صلى اللهُ عليه وسلم، والتي منها جناتُ عدن والفردوس الأعلى، وليست جنة واحدة بل جنان، ويُقال عن كُليتها بأنها الجنة، والتي تُقابلها النار أو جهنم، وهي لمن نالها سوء الجزاء . وهذه الجنة وما فيها من جنان، فيها كما وصفها رسول الله **مُحمد صلى اللهُ عليه وسلم{ما لا عينٌ رأت، ولا أُذنٌ سمعت، ولا خطر على** قلب بشر}[52]. وهكذا جاء وصفها في كتاب الله العزيز: {**جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَذَلِكَ جَزَاء مَن تَزَكَّى**} ، {**جَنَّاتُ عَدْنٍ يَدْخُلُونَهَا يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤاً وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ**} ،{**جَنَّاتُ عَدْنٍ يَدْخُلُونَهَا تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ لَهُمْ فِيهَا مَا يَشَاؤُونَ كَذَلِكَ يَجْزِي اللّهُ الْمُتَّقِينَ**} ، {**أُوْلَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ الأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْراً مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقاً**}[53].

عموماً فضل المترجم حذف ترجمة عبارة **garden of Eden** فرارا من مجابهة صعوبة الترجمة لعدم توافقها مع خصائص العالم الإسلامي، ولعدم وجود مكافئ لها في الثقافة والحضارة الإسلامية، حتى أن الترجمة الحرفية لـ**garden of Eden** قد لا تفهم عند القراء المسلمين لأنها لا تتوافق مع مفهومهم لجنة عدن، وذلك للاختلاف الموجود بين **garden of Eden** وجنة عدن في التفسير عند المسلمين والمسيحيين. وعليه، فإننا نفضل استعمال كلمة **جنة** (دون تحديدها) في ترجمة **garden of Eden** عن دراية أن **garden of Eden** لا تترجم بجنة عدن لأن جنة عدن عند المسلمين تختلف عن **garden of Eden** عند المسيحيين.

وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن استعادة المفاهيم الدينية في الترجمة من الانجليزية إلى العربية تعتمد بشكل كبير على معرفة المترجم بالديانة المسيحية من حيث إلمامه بالإنجيل بدرجة لا بأس بها ، كون الترجمة في الأخير ما هي إلا مرآة تعكس قدرات المترجم ومهاراته كمفسر. ولا شك في أن عقيدة المترجم تنعكس دون وعي أو شعور منه على طريقته في الترجمة، وهذا ما لمسناه في الأمثلة التي أوردناها.

إحـــــــالات:

----

(1) Gordon, Rupp (1949). *'Evangelicalism of the Nonconformaists',Ideas and Beliefs of the Victorians ; An Historic Revaluation of the Victorian Age.* London. Sylvan Press. p108.

(2) سورة ابراهيم: الآية 22

(3) سورة الحجر: الآية 27

(4) سورة الحجر: الآية 42

(5) سورة النساء: الآية 76

(6) الإصحاح 12: 31

(7)2 كو4: 3 و4، أف 2: 2، كو1: 13، 1 يو2: 15-17

(8) أف 2: 2

(9)1 يو 5: 19

(10) الإصحاح 4

(11) الإصحاح2

(12) Dickens, Charles (1994). *Oliver Twist.* London : Penguin Popular Classics. P50

(13) تشارلز ديكنز(2007)، أوليفر **تويست**، ترجمة منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ص88.

(14) تشارلز ديكنز(د.ت)، **أوليفر تويست**، ترجمة عادل الغضبان، دار المعارف، القاهرة، ص 26

(15) متى 18: 10-11

(16) مزمور 34: 7

(17) مزمور 91: 11

(18) طوبيا 15: 12

(19) تشارلز ديكنز(2000)، **ديفيد كوبرفيلد**، ترجمة مختار السويفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص198

(20) – تشارلز ديكنز(1995)، **ديفيد كوبرفيلد**، ترجمة دار البحار، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأخيرة،ص 206

(21) تشارلز ديكنز(2000)، **ديفيد كوبرفيلد**، ترجمة مختار السويفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص198

(22) – تشارلز ديكنز(1995)، **ديفيد كوبرفيلد**، ترجمة دار البحار، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأخيرة، ص 206

(23) سورة الرعد: الآية 11

(24) سورة الإسراء: الآية 14

(25) Dickens, Charles (1997). *David copperfield*. London : wordsworth classics. P433.

(26) ترجمتنا

(27) Matthew 7:1, Luke 6:37

(28) متى:7

(29) John 8 :7

(30) يوحنا 8: 6-7

(31) ابن منظور (2003)، ***لسان العرب***، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص87

(32) الفيروز أبادي محمد بن يعقوب (د.ت)، ***القاموس المحيط***، دار العلم للجميع، بيروت، ص280.

(33) Dickens, Charles (1994). *Oliver Twist*. London : Penguin Popular Classics. P230.

(34) تشارلز ديكنز(2007)، **أوليفر تويست**، ترجمة منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ص211.

(35) *Cambridge International Dictionary of English* (1995). Cambridge p658 University Press.

(36) تكوين 1: 14

(37) تك 7: 11 ، مزمور 78: 23، يعقوب 5: 18، أيوب 38: 29

(38) (ناحوم 3: 16)، (تثنية 4: 19)، (تكوين 1: 14)

(39) (2 بطرس 3: 10)، (رؤيا 21: 1).

(40) تثنية 4: 39

(41) إشعياء 66: 1

(42) متى 5: 45، 1 كورنثوس 15: 47

(43) يوحنا 3: 13

(44) لوقا 19: 38، يوحنا 14: 2

(45)2 ملوك 2: 1

(46) 1 بطرس 1: 4، متى 6: 20

(47) لوقا 23: 43 و 16: 22

(48) Dickens, Charles (1997). *David copperfield.* London : wordsworth classics. p249

(49) ترجمتنا

(50) 1 كورنثوس 2: 9

(51) سورة آل عمران: الآية 133

(52) حديث شريف

(53) سورة طه: الآية 76، سورة فاطر: الآية 33، سورة النحل: الآية 31، سورة الكهف: الآية 31.

إسهام بعض البحثة المحدثين في الدراسات الإعجازية (نماذج في قراءة التصوير والقصص)

د/ محمد الأمين خلادي
جامعة أدرار/الجزائر
amine_proof@yahoo.fr

ملخص :

مما لا جدال فيه أن الباحثين المعاصرين امتلكوا من مناهج البحث ما امتلكوا ونقبوا في دراسات من سبقهم فكانوا أكثر نظرا و دقة، حيث خصصوا بحوثا علمية قائمة بذاتها في التذوق الفني و البياني للقرآن الكريم، وفي هذا المقام سأركز على بعض المؤلفات التي رأيتها وقعت على مرامي الإعجاز الفني لاسيما القصصي؛ ومن الأعلام المفكرين المسلمين: الأستاذ مصطفى صادق الرافعي والأستاذ سيد قطب والأستاذ مالك بن نبي .

الكلمات المفتاحية :
البحث الإعجازي/ البحثة المعاصرين/ القراءة البيانية/ الإعجاز القصصي/ القصة القرآنية/ السرد المعجز/ النظم اللغوي/ سورة – قصة يوسف عليه السلام / التصوير الفني .

مقدمة

لا نجد الاختلاف الكبير بين الأقدمين و المحدثين في قراءة الإعجاز من حيث البدايات المعرفية والعقيدية والرؤى العامة للمعاني والألفاظ المعجزة ؛ وإنما الشأن في جديد الدارسين المتأخرين إذ إنهم عمدوا إلى تأمل المباحث السالفة للنظم المعجز ثم حاولوا إضافة قراءات مدكرة متدبرة جديدة، جدت بالمنجزات المعرفية والفكرية وانبجاس العديد من المناهج السياقية والنسقية .

من أجل ذلك كان لزاما على البحثة الأواخر أن يعمقوا مما وصلت إليه فهوم سابقيهم ؛ وهم يتدارسون كتاب الله تعالى ويتمعنون أساليب

إعجازه الفني ومراميه التي تصلح من شأن العقل والوجدان ،بل الإفادة من البيان القرآني القصصي في معالجة ما يؤرق الأدباء والمبدعين والنقدة في مجال الرفع من مستوى العطاء والتلقي الناجح الخطاب.

1-الأستاذ الرافعي والنسق الجمالي للغة الاعجازية.

و من أولئك المحدثين الأستاذ الرافعي الذي ركز عنايته على البحث في إعجاز القرآن العظيم، فأفرد لذلك كتابه [إعجاز القرآن والبلاغة النبوية]، وقد فتح دراسته على أبواب عديدة من علوم القرآن وتاريخه ومواضيعه الشتى، ركز فيها على التذوق الجمالي للحقائق اللغوية واللسانية و الصوتية، واصطبغ بحثه في ذلك بالاستطراد والتعميم و تعميق بعض الإشارات اللغوية الإعجازية التي أثلها القدامى كالتلاؤم بين المبنى والمعنى والأحرف السبعة ومفردات القرآن وغريبها، ومسائل التحدي والصُرفة وآراء السابقين في الإعجاز وكذا النظم...

وىما يلاحظ أيضا في تفصيل تلك المحاور و جزئياتها المتناهية في التفرع، خلو معظمها من التمثيل والتعليل الفني، ولعل ذلك راجع إلى أن الكاتب نظر إلى المعجزة من كل جهاتها، وبروح تتصف بأحكام مسبقة ودون الاستعانة ببحوث أخرى خاصة الحديثة مما جعل دراسته تضاف إلى تعزيز« الاتجاه الانطباعي الذي رأيناه لدى بعض الإعجازيين السابقين، ممن استكنهوا بمشاعرهم أدبية الخطاب القرآني، فتواجدوا بها إعجابا و تنويها، من غير أن يسعوا إلى استخلاص مواصفات نظرية لتلك الأدبية »[1]، ومثال الانطباعية التي جاء بها، تعليقه على التكرار وتنبيه الجاحظ عليه حيث أكد الرافعي على وظيفة التكرار في مخاطبة بني إسرائيل و بيان الإعجاز فيه، « أي كأن ذلك مبالغة في إفهامهم و توسع في تصوير المعاني لهم و تلوينها بالألفاظ »[2].

و ما هذا بجديد على ما استبق إليه الإعجازيون السالفون حيث إن قضية التكرار من الشيوع والذيوع، بحيث لا تند عن أقلام هؤلاء، فلو بسط الرافعي أحكامه بشرحها عن طريق نماذج قصصية تعكس حقيقة التكرار لتجاوز الحس الانطباعي إلى إدراك منهجي وتخريج عميق للمعاني والفنيات والخصائص، ورغم ذلك فإنه بحكم منهجيته التفرعية الانتقائية مر بذكر

إشاري للنظم اللغوي القصصي كقوله :« ثم الكلمات الذي يظن أنها زائدة في القرآن كما يقول النحاة، فإن فيه من ذلك أحرفا »[3]، ومعنى هذا أن تلك الكلمات و الأحرف غير زائدة في أصل النظم إنما هي جزء منه لا تنفصل عنه ويضرب مثالا عن حرف[أَنْ] في قوله تعالى:{ فلما أن جآء البشير ألقاه على وجهه فارتد بصيرا } من قصة يوسف عليه السلام .

ويرى في ذلك الحرف [الزائد] إعجازا مكينا، « مع أن في هذه الزيادة لونا من التصوير لو هو حذف من الكلام لذهب كثير من حسنه وروعته...»[4] وهذا مذهب سردي لطيف يبرز ما للحرف من وقع في احتباك المعنى و شد خيوطه بالقصة وكذا حمل القارئ على تصور الحدث كما يجب أن يُتَصور، ودليل هذه اللطافة قرار ذلك الحرف بين أداة [لمّا] و الفعل [جاء] وهذا ضرب معجز في ميقاتية الفعل وتزمينه[5] في صورة
الحدث القصصي ومعنى هذا تأدية حرف [أَنْ] لوظيفة جليلة يعز على السياق أن تحذف منه، فهي« تصوير الفصل الذي كان بين قيام البشير بقميص يوسف و بين مجيئه لبعد ما كان بين يوسف وأبيه ـ عليهما السلام ـ وأن ذلك كأنه كان منتظرا بقلق و اضطراب تؤكدهما و تصف الطرب لمقدمه واستقراره، غنة هذه النون في الكلمة الفاصلة، وهي (أَنْ) في قوله : (أن جاء) »[6]

و نحن نعلم أن الاستهلال بالأداة [فلمّا] يوحي بزمن معين في حركة السرد و يفرق بين حدثين متلازمين في الترتيب، إلا أن دخول [أن] عليها تؤكد حقا على طول الزمن مما لو كانت الأداة [لما] وحدها و ذاك ما علل له الرافعي بالبعد المكاني أيضا وتطابقه على استطالة يعقوب ـ عليه السلام ـ الزمنَ النفسيَّ في عودة الأمل المرتقب، وكم كان تفسير الغنة ـ بأنها دلالة السرور و الغبطة ـ تفسيرا نفسيا و لغويا يطلعنا على التصوير الفني الذي اعتمده الكاتب في منهجه بالرغم من ضيق مجاليته.

<u>الناقد المفسر سيد قطب بين التنظير والتفسير: (عرض شواهد السياق النفسي والنسق التصويري):</u>

وجاءت بحوث الأستاذ سيد قطب وقد مهد العلماء السابقون منطلقات البحث عن مواطن الفن الأصيل في الإعجاز القرآني، إلا أنهم كانوا يجمعون في كتاباتهم بين التعميم والشمولية وبعض الغموض والإطلاق

والتلميح « .. وبذلك بقي أهم مزايا القرآن الفنية مغفلا خافيا وأصبح من الضروري لدراسة هذا الكتاب المعجز من منهج للدراسة جديد، و من بحث عن الأصول العامة للجمال الفني فيه، و من بيان للسمات المطردة الي تميز هذا الجمال عن سائر ما عرفته اللغة العربية من أدب، وتفسر الإعجاز الفني تفسيرا يستمد من تلك السمات المتفردة في القرآن الكريم، و طريقة موحدة في التعبير عن جميع الأغراض، سواء كان الغرض تبشيرا أو تحذيرا، قصة وقعت أو حادثا سيقع، و منطلقا للإقناع أو دعوة إلى الإيمان، وصفا للحياة الدنيا أو للحياة الأخرى، تمثيلا لمحسوس أو ملموس، إبرازا لظاهر أو لمضمر، بيانا لخاطر في الضمير أو لمشهد منظور .هذه الطريقة الموحدة، هذه القاعدة الكبيرة هي الي كتبنا من أجلها هذا الكتاب ..هي.. (التصوير الفني) »[7].

ولقد ألقت ملاحظات الأولين في هذا الفن بظلالها في الدراسات الحديثة، كما هي الحال عند سيد قطب مثلا، في كتابه [التصوير الفني في القرآن] الذي جاء ليضيف جديدا، و يجلي بعض ما كان خافيا بسبب انعدام المنهج العلمي الصريح الذي كاد يغيب، [فالطريقة الموحدة في التعبير عن جميع الأغراض] السالفة الذكر، إنما يقرر وجها إعجازيا في الخطاب القرآني لأنه يرى أن الكلام ينقسم قسمين: قسم يعبر بالتجريد وقسم يعبر بالتشخيص « إن المعاني في الطريقة الأولى تخاطب الذهن و الوعي، و تصل إليهما مجردة من ظلالها الجميلة، وفي الطريقة الثانية تخاطب الحس و الوجدان المنفعل بالأصداء والأضواء. ويكون الذهن منفذا واحدا من منافذها الكثيرة إلى النفس، لا منفذها المفرد الوحيد »[8].

ونستنتج من ذلك أن سيد قطب يعلل قاعدة التصوير في الخطاب القرآني لأنها تشمل المنافذ كلها في إيصال المعنى إلى الإنسان و ذاك حين يتجاوز الخطاب بالتجريد إلى الخطاب بالمحسوس والمرئي والمتخيل، وحقا إنه من المعقول أيضا أن الخطاب المشخص يحتوي ـ طردا ـ الخطاب المجرد لأنه مجموعة ألفاظ وأصوات قد أفادت أحكاما أو مجموعة أوامر شرعية مثلا إلا أن التعبير التصويري مدعاة إلى إعمال الخيال و مشاركة المتلقي للخطاب المرسل إليه مشاركة وجدانية، و تلك سبيل علمية في الإقناع و الاستدلال أيضا :

« وظاهرة أخرى يهمني تسجيلها كذلك عن (طريقة التصوير في التعبير) وهل هي القاعدة الأولى في أسلوب القرآن ؟ و هذا السؤال قد أجبت

عنه في مقدمة كتاب (مشاهد القيامة في القرآن) في هذه السطور: " هذه القضية لدي كل ما يؤكدها من الإحصاء الدقيق لنصوص القرآن، فالقصة ومشاهد القيامة، و النماذج الإنسانية، والمنطق الوجداني في القرآن، مضافا إليها تصوير الحالات النفسية، وتشخيص المعاني الذهنية، و تمثيل بعض الوقائع التي عاصرت الدعوة المحمدية... تؤلف على التقريب أكثر من ثلاثة أرباع القرآن من ناحية الكم. و كلها تستخدم طريقة التصوير في التعبير. فلا يستثنى من هذه الطريقة إلا مواضع التشريع و بعض مواضع الجدل، وقليل من الأغراض الأخرى التي تقتضي طريقة التقرير الذهني المجرد. وهي على كل حال محصورة فيما يوازي ربع القرآن "»[9] .

ورغم أن سيد قطب عمم نظريته على ثلاثة أرباع القرآن تقريبا حين تعرض إلى القصة ومشاهد القيامة والنماذج الإنسانية والمنطق الوجداني في القرآن مضافا إليها تصوير الحالات النفسية، وتشخيص المعاني الذهنية، وتمثيل بعض الوقائع التي عاصرت الدعوة المحمدية... فإننا نلحظه أعطى القصة القرآنية كثيرا من الدراسة والتفصيل في كتابه التصوير الفني في القرآن، فنجده تحدث عن قصة إبراهيم وهو يبني الكعبة مع ابنه إسماعيل عليهما السلام وقصة الطوفان، يمثل بهما للتصوير الفني في القصة القرآنية ضمن الأمثلة الأخرى .

وعقد بعد ذلك فصلا خاصا بالقصة في القرآن حيث يثبت غرضها الديني وسحرها الفني الأخاذ ويروح منبها إلى أغراض القصة بالتفصيل والتمثيل ثم آثار خضوع القصة القرآنية للغرض الديني إلى أن بلغ به المقام إلى دراسة التكامل المعجز الذي ألم به الخطاب القصصي وهو« يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية، بلغة الجمال الفنية »[10] وهذا مقام معنوي لطيف، ومنهج معجز لا يُنَازَعُ فيه القصص القرآني .

ذلك لامتلاكه خصائص فنية « تحقق الغرض الديني للقصة عن طريق الجمال الفني و هي: تنوع طريقة العرض/ تنوع طريقة المفاجأة / الفجوات بين المشهد والمشهد ... ورابعة الخصائص هي التصوير في القصة، وأشدها اتصالا بموضوع هذا الكتاب (التصوير الفني في القرآن) فلقد سبق أن قلنا : إن التعبير القرآني يتناول القصة بريشة التصوير المبدعة التي يتناول بها

جميع المشاهد والمناظر التي يعرضها، فتستحيل القصة حادثا يقع و مشهدا يجري، لا قصة تروى و لا حادثا قد مضى»[11]، وما تأخير سيد قطب الحديث عن القصة القرآنية ثم التصوير في القصة إلا لحاجة فنية متفردة أرادها .

لذلك رأيت أن أدخل إلى المنهج الفني المعجز من باب القصة الفنية، و كان بابا معجزا يثبت ضرورة ربط الغرض الديني بالجمال و هو من المعاول الحقة التي تصدت للمغرضين من المشركين و اليهود و المستشرقين حتى تنذرهم بأنه القصص الحق الذي جاء إعجـازا وتحديا و تبشر من أراد تعلما وتهذيبا و تأسيسا للفن النزيه .

ومما يؤهل نظرية التصوير الفني إلى أن ترتقي مركب البحث العلمي ما شملته من مصطلحات فنية كانت هي الأدوات التي فتح بها سيد قطب النص القرآني ومنها على سبيل المثال لا الحصر : الصورة، الإيقاع، الظل، التجسيم، التخييل وألوانه، التناسق الفني وآفاقه، تصوير الحالات النفسية، التصوير في القصة وألوانه، الأداء، التأثير...

وأخيرا فإن كتاب التصوير الفني إنجاز علمي نظري يؤصل معالم البحث الفني في النص القرآني، و هو تنظير قد تكاملت فيه جهود السابقين، بل وقد وسعها سيد قطب وصبغها صبغة أحاطت بالخطاب القرآني إحاطة كلية، وإن كنا نراها في القصص القرآني أبين إعجازا.

أما تفسيره [في ظلال القرآن] فهو نضوج يزيد نظرية التصوير الفني حياة وعلمية، لأن عنوان [الظلال] نفسه حقيق بأن يدل على أن النظرية وجدت إطارها الفني في النص القرآني، إذ غدا سيد مفسرا القرآن الكريم تفسيرا فنيا بعد أن شرح نظريته و ضرب لها أمثلة تأثيلية من القرآن، وهذا فتح علمي جديد في مناهج التفسير قديما و حديثا.

قال تعالى: { إن فرعون علا في الارض وجعل أهلها شيعا يستضعف طآئفة منهم يذبح أبنآءهم و يستحى نسآءهم إنه كان من المفسدين. ونريد أن نمن على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة و نجعلهم الوارثين . و نمكن لهم في الارض و نري فرعون وهامان وجنودهما منهم ما كانوا يحذرون. وأوحينا إلى أم موسى أن ارضعيه فإذا خفت عليه فألقيه في اليم و لا تخافي و لا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين . فالتقطه ءال فرعون ليكون لهم عدوا وحزنا إن فرعون و هامان و جنودهما كانوا خاطئين.}[12] .

سنكتفي ههنا بهذا القدر من القصة إذ يقول سيد قطب: « ... وهكذا يرسم المسرح الذي تجري فيه الحوادث، و تنكشف اليد التي تجريها. وتنكشف معها الغاية التي تتوخاها ... و من ثم تنبض القصة بالحياة ؛ و كأنها تُعْرَض لأول مرة، على أنها رواية معروضة الفصول، لا حكايةٌ غبرت في التاريخ هذه ميزة طريقة الأداء القرآنية بوجه عام... ثم تبدأ القصة و يبدأ التحدي وتنكشف يد القدرة تعمل سافرة بلا ستار: لقد ولد موسى في ظل تلك الأوضاع القاسية التي رسمها قبل البدء في القصة؛ ولد والخطر محدق به، ... وهاهي ذي أمه حائرة به...يأم موسى أرضعيه. فإذا خفت عليه وهو في حضنك...(فألقيه في اليم) (ولا تخافي و لا تحزني) إنه هنا..في اليم..(إنا رادوه إليك)..فلا خوف على حياته و لا حزن على بعده...(و جاعلوه من المرسلين).. وتلك بشارة الغد، ووعد الله أصدق القائلين .

هذا هو المشهد الأول في القصة. مشهد الأم الحائرة الخائفة القلقة الملهوفة، تتلقى الإيحاء المطمئن المبشر المثبت المريح، و ينزل هذا الإيحاء على القلب الواجف المحرور بردا وسلاما. ولا يذكر السياق كيف تلقته أم موسى، ولا كيف نفذته إنما يسدل الستار عليها، ليرفعه فإذا نحن أمام المشهد الثاني :(فالتقطه ءال فرعون) .. أهذا هو الأمن ؟ أهذا هو الوعد؟ أهذه هي البشارة؟ وهل كانت المسكينة تخشى عليه إلا من آل فرعون ؟ ... نعم ولكنها القدرة تتحدى، تتحدى بطريقة سافرة مكشوفة تتحدى فرعون وهامان وجنودهما. إنهم ليتتبعون الذكور من مواليد قوم موسى كي لا يفلت منهم طفل ذكر .. فهاهي ذي القدرة تلقي في أيديهم بلا بحث و لا كد بطفل ذكر. وأي طفل ؟ إنه الطفل الذي على يديه هلاكهم أجمعين»[13].

نستخلص مما تقدم أن سيد قطب برع في تطبيق نظريته [التصوير الفني]؛ فما يفتأ يعتمد أدوات المحلل الفني للخطاب كالذي نراه في المصطلحات التي تجذب القارئ في أن يتزود بمثل تلك الأساليب كي يتذوق القصة الفنية هو الآخر و منها [رسم المسرح / رواية معروضة / نبض القصة بالحياة...].

وقوله: (... و لا يذكر السياق كيف تلقته أم موسى، و لاكيف نفذته، إنما يسدل الستار عليها)، وهذا مثال عن الفاصل بين المشهدين نبه إليه سيد قطب من قبل حين قرر بقوله: « وثالثة الخصائص الفنية في عرض القصة: تلك الفجوات بين المشهد والمشهد، التي يتركها تقسيم المشاهد و"قص"

المناظر، مما يؤديه في المسرح الحديث إنزال الستار و في السينما الحديثة انتقال الحلقة ؛ بحيث تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال»[14] ومنه نستخلص أن الله تعالى يخاطب القارئ بما له علاقة بالغرض من القصة، أما بعض ما يحيط بالجو السردي فيُترَك للقارئ، وهنا يتجلى الإعجاز الفني للقصص القرآني فنقر بحقيقتين هما : إعجاز الله تعالى في خطابه و مراعاة ذلك الخطاب لمن يقرؤه و يتدبره ...

و من أمارات الإعجاز الفني القصصي التي تنبه إليها سيد قطب، تميّز قصة موسى الواردة في بداية سورة القصص عن غيرها من القصص التي تعرضت للحديث عن موسى عليه السلام، وعلل ذلك بقوله: « ذلك أن الحلقة الأولى من قصة موسى والظروف القاسية التي ولد فيها؛ و تجرده في طفولته من كل قوة وحيلة؛ وضعف قومه و استذلالهم في يد فرعون..ذلك كله هو الذي يؤدي هدف السورة الرئيسي»[15]، كما أن وجود هذا البدء في السورة سبب فني معجز في تسمية السورة بالقصص لأن بعد قصة الميلاد تأتي قصص أخريات ضمتها السورة نفسها كقصة موسى مع فرعون ثم مع قارون.. وقصص في غير هذه السورة مر بها موسى عليه السلام... و إيحاء عنوان السورة [القصص] إيحاء معجز حري بالتأمل فهو تشريع فني معجز يشهد بما للقصة القرآنية من مكانة سامقة قد احتلتها بل وجاءت القصص القرآنية في عناوين مختلفة للسور القرآنية كالبقرة و يونس و هود و يوسف...

و إذا كانت الأمثلة النموذجية لا تسعها هذه السطور حيث اكتفينا بالمثال السابق، فأنّى لنا بجرد تفسير قائم بذاته احتضن نظرية التصوير، فكان سيد قطب رائدا لها « و هو بذلك قد دفع بالدرس الجمالي القرآني في طريق، سوف يجني منه، دون شك، كثيرا من الثمار التي ستؤكد امتيازَ أدبيته، ورسوخَ إعجازيتها »[16] .

3- المفكر الجزائري مالك بن نبي وإسهامه في علمية المنهج النسقي لقراءة الإعجاز.

يجمل بنا أن نسجل ههنا شهادة أحد الدارسين في تعليقه على كتاب [الظاهرة القرآنية] للأستاذ مالك بن نبي قوله: « ففيه موازنة طيبة بين

قصة يوسف على ما جاءت عليه في القرآن الكريم ؛ و قصته كما جاءت في كتاب العهد القديم »[17]...وذلك في جدول للنصوص سماه : قصة يوسف في القرآن والكتاب المقدس، قارن فيه بين القصة القرآنية و ما دعاه " القصة الكتابية "، إذ نجتزئ منه المثال التالي :[18]

القصــــة القـــرآنية	القصــــة الكتابية
بسم الله الرحمن الرحيم (1)ـ {ألر تلك آيات الكتاب المبين } (2)ـ {إنا أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون } (3)ـ{نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين}	الفصل السابع و الثلاثون 1ـ و سكن يعقوب في أرض غربة أبيه في أرض كنعان. 2ـ و هذه مواليد يعقوب لما كان يوسف ابن سبع عشرة سنة، وكان يرعى الغنم مع إخوته و هو غلام مع بني بلهة و بني زلفة امرأتي أبيه أخبر يوسف أباهم عنهم بريبة شنيعة. 3ـ و كان إسرائيل يحب يوسف على جميع بنيه لأنه ابن شيخوخته فصنع له قميصا موشى. 4 ـ و رأى إخوته أن أباه يحبه على جميع إخوته فأبغضوه ولم يستطيعوا أن يكلموه بسلام.

ثم يتبع ذلك بجدول التفاصيل القرآنية في قصة يوسف و فيه تعليق الكاتب على نصوص القصتين، و هذا مثاله[19] :

رقم الآية القرآنية	الروايـة القرآنية	الروايـة الكتابية	ملاحـظات
1 ـ 3	مدخل يضع القصة في إطار الظاهرة الدينية	مدخل يضع القصة في الإطار العائلي	اخـتلاف

وأخيرا ختم بنتائج الموازنة للروايتين تتلخص فيما يلي: « ... فرواية القرآن تنغمر باستمرار في مناخ روحاني، تشعر به في مواقف وكلام الشخصيات التي تحرك المشهد القرآني، فهناك قدر كبير من حرارة الروح في كلمات يعقوب و مشاعره في القرآن فهو نبي أكثر منه أبا...وامرأة العزيز نفسها تتحدث في رواية القرآن بلغة تليق بضمير إنساني وخزه الندم وأرغمتها طهارة الضحية ونزاهتها على الاستسلام للحق، فإذا بالخاطئة تعترف في النهاية بغلطتها . و في السجن يتحدث يوسف بلغة روحية محلقة...

وفي مقابل ذلك نجد الرواية الكتابية تبالغ بعض الشيء في وصف الشخصيات المصرية ـ الوثنية بالطبع ـ بأوصاف عبرانية، فالسجان يتحدث بوصفه موحدا ... وفي رواية التوراة استخدام إخوة يوسف في سفرهم "حميرا" بدلا من "العير" في رواية القرآن، على حين أن استخدام الحمير لا يمكن أن يتسنى للعبرانيين إلا بعد استقرارهم في وادي النيل بعدما صاروا حضريين، إذ الحمار حيوان حضري عاجز في كل حالة أن يجتاز مسافات صحراوية شاسعة لكي يجيء من فلسطين، و فضلا عن ذلك فإن ذرية إبراهيم و يوسف كانوا يعيشون في حالة الرعاة الرحل، رعاة المواشي والأغنام »[20].

بهذه الطريقة أثبت مالك ـ رحمه الله ـ الاختلاف الصارخ بين الروايتين و بروز الطابع المميز للنص القرآني و هذه موازنة علمية يراها الأستاذ نموذجا للعلاقة بين القرآن الكريم و الكتاب المقدس حتى يطلعنا على التناقض المدلس الذي صاحب الرواية الكتابية؛ فهي رواية تتنافر كل التنافر عن رواية القرآن الكريم في حين تحمل بعض التشابه الذي ما كان ليفتعل في الرواية الكتابية لولا الأسباب التالية:

1 ـ خشية المحرفين من ألا توجد أدنى علاقة للتشابه بين القرآن الكريم و ما زعموه توراة، وكأنهم يوحون بمكرٍ أن كتابهم سليم وسابق للرواية القرآنية بأمور تجمعهما معا.

2 ـ الإبقاء على بعض التشابه يبرهن على أن الوضاعين الكتابيين على علم بما وقع في قصة يوسف ولذلك سموه العهد القديم وكأنهم أحاطوا به صدقا.

3 ـ الخلط في التشابه والاختلاف بينهم وبين الرؤية القرآنية ليصلوا إلى هدف وهو : محاولة إرضاء القلوب المريضة لما في روايتهم من تشابه أو تطابق حتى، ثم تجرؤهم على الكذب والتزييف في كل ما له علاقة بفضح طبائعهم وأراجيفهم ونقاط تاريخهم العاتمة فيخدمون مصالحهم الفاسدة ويكسبونها طلاوة التقديس المزيف.

وهكذا فإن الأستاذ مالك بن ني يثبت إعجاز القصة القرآنية إثباتا علميا من وجهة نفسية لغوية ويكفينا دليله في مسألة اللفظ الدقيق وموضعه في السياق إذ بيّن أن الرواية الكتابية اختارت لفظ "الحمير" أما القرآن الكريم فقد ورد فيه "العير" فكشف تناقض القوم في وضعهم ذاك اللفظ الذي يفضح الواضع إذ لم يفكر في ظلال اللفظ وإيحائه وهذه نقطة ذات بال في الإعجاز الفني اللغوي في بناء القصة القرآنية التي تراعي حقائق اللفظ ودلالاته في السياق بخلاف الرواية الكتابية التي لم تنتق اللفظ فجاء اعتباطا إن لم يكن غباوة وإيماءة بتعطيل الذكاء والمنطق وبالتالي فهو وضع مكشوف ينبىء عن فساده.

ويسوقنا هذا إلى ما يبرر موازنة الأستاذ و صوابها في« أن الطبيعة السردية الكتابية باعتمادها فنية الإخبار جعلت النص الكتابي يأخذ و منذ الوهلة الأولى خصوصية وضعية تحيل على راو، أي على كاتب استجمع صفات أدبية جملة إذ هو مؤرخ ونسابة واجتماعي ... أي إنه كان يحوز كل تلك المزايا العلمية والمعرفة التي صدرت عنها نصوص الكتاب ... ولعل أهم واجهة تستوقفنا في الكتاب المقدس، هي بنيته الخطابية ذات التشكيل الفني المتباين السبك، و المتعدد المنوال و المختلف المصدرية »[21].

هذا مما يعزز التصوير الفني في القرآن الكريم ـ خاصة القصة القرآنية ـ فهي ليست خطابا إخباريا مفتعلا جافا، إنما هي وحي من الله تعالى يحمل قدوسيته بين نصوصه ومضامينه وهو معجز فنيا في بنائه السردي، ذلك لأنه من خالق عالم عليم بما يليق بمقام البشر وجدانا ولغة و فكرا، وهو نص متماسكة بنياته الفنية متعاضدة لا يعتورها تباين أو تعدد مصدر، و منه كانت بنية الرواية الكتابية المزيفة التي نُسِجت بأيدي لئام فجرة عارية من كل حسن وبهاء.

فانظر إلى هذا المقطع من الرواية الكتابية :« ورجع رأوبين إلى البئر فإذا يوسف ليس في البئر فمزق ثيابه. ورجع إلى إخوته و قال : الولد ليس موجودا، و أنا إلى أين أمضي، فأخذوا قميص يوسف و ذبحوا تيسا من المعز و غمسوا القميص في الدم و بعثوا بالقميص الموشى فأنفذوه إلى أبيهم وقالوا: هذا أثيتْه، أقميص ابنك هو أم لا، فأثْبَته وقال قميص ابني، وحش ضار أكله، افترس يوسف افتراسا...» [22] ؛ تقطيعات سردية تفتقر إلى أبسط فنيات الحبك الروائي لأنها خلو من شروط الكمال البنائي القصصي، وهي إخبارية تخفي وراءها وجود راو تَكلّف الوضع بتبديل الأصل.

ويكفينا تكرار لفظ القميص في المقطع السابق أربع مرات، وهو تكرار يذهب ببهاء النص، ويشل حركته التأثيرية، ويفقد القارىء مصداقية التذوق « فهي بنية تتميز بظاهرة التكرار... فالمتن الكتابي يتسم بانعدام الاختزالية في المسرود، و يوفر الإرجاعية في القول إذ غدت ظاهرة موطدة في الكتاب و خاصة في سفر التكوين..»[23].

ومن أجل ذلك سقنا المثال السابق الذي يقع في الفصل السابع والثلاثين من سفر التكوين، ويحسن بنا، في هذا المقام، أن نسوق ما أورده الدكتور أحمد ماهر البقري عن كتاب الفكر الديني الإسرائيلي للدكتور حسن ظاظا: « وقد دلت أبحاث العلماء في العصر الحديث مثل دريفر، لوسيان جوتيه، بول فارج أن الكتاب المقدس مجموع من مصادر أربعة:

الأول: يرجع إلى القرن التاسع قبل الميلاد و رواته من مملكة يهودا في الجنوب وعاصمتها القدس، و هو يحمل اسم "يهوه" علما على رب العبريين الوطني القديم.

الثاني: رواته من مملكة إسرائيل الشمالية في القرن الثامن قبل الميلاد ويحمل اسم "إلوهيم" علما على الله باسمه المنتشر في أسباط إسرائيل العشرة في الشمال.

الثالث: تثنية الشريعة وقد كتب لأول مرة في غضون القرن السابع قبل الميلاد ثم اعتبرت جزءا من التوراة التي أنزلت على موسى وذلك سنة 621 ق،م.

الرابع: حواشي الكهنة وترجع إلى النصف الأخير من القرن الخامس قبل الميلاد حيث كان الكهنة في كامل سيطرتهم على مقدرات اليهود على عهد عزرا ونحميا أي بعد العودة من السبي البابلي في ظل الإمبراطورية الفارسية»[24].

أليس هذا من الشروخ التحريفية في التأليف الجماعي الذي هوى بمضامين الكتاب المقدس إلى مهاوي الزيف والباطل، وأبعده عن شروط الموضوعية الحقة ؟ إن « قصة يوسف في التوراة مثالا لهذا المزيج، فالفصل السابع والثلاثون من سفر التكوين يبدأ بآية وجزء من آية من حواشي الكهنة»[25].

الخاتمة

يمكن استنتاج الملامح السباقة إلى بحث الإعجاز الفني من خلال أعمال هؤلاء المفكرين الذين جمعوا بين البلاغة والاطلاع على علوم الشريعة ؛ كما أنهم اختصوا في الدراسات الإعجازية والفكرية وكانوا أهل نظر في الكون والحياة وواجهوا كثيرا من أعلام الاستشراق الحديث في الوطن العربي.

وعليه فإنهم :

- اعتمدوا في دراستهم قراءة التراث العلمي الذي كتبه الدارسون الأوائل للإعجاز القرآني.
- لاحظوا ضرورة العناية بالتراث شرط إعادة النظر في كل ما حققه السابقون لاستثماره والإفادة منه؛ في الوقت نفسه توجيه الدراسات الحديثة إلى النظر في مباحث الإعجاز بالمناهج السياقية والنسقية شرط أخذهم خصوصية الإعجاز بعين الاعتبار.
- أسهموا باجتهادهم هذا وغيره في تبجيس البحث العلمي بخصوص التبحر في لجج الإعجاز الفني القصصي بالدرس البياني والفني والجمال التصويري...

---

[1] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي . د. م . ج الجزائر، 1998، ص : 52

[2] ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآنو البلاغة النبوية، مكتبة رحاب، الجزائر، ص : 195

[3] ـ المرجع نفسه، ص : 231

[4] ـ المرجع نفسه، ص : 231

[5] ـ بمعنى التوقيت

[6] ـ الرافعي، إعجاز القرآن، ص : 231

[7] ـ سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق ،بيروت، لبنان، (د.ت).، ص: 30، 31

[8] ـ المرجع نفسه، ص: 194

[9] ـ سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص : 203 ،204

[10] ـ المرجع نفسه، ص: 139

[11] ـ المرجع نفسه بتصرف، من ص : 146 إلى ص : 154

[12] ـ سورة القصص، الآيات : 4 ،5، 6،7 ،8

[13] ـ سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق: بيروت – القاهرة ط 12 1986، مج 5 ،ج 20، ص: 2677 ،2678، 2679

[14] ـ سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص :152

[15] ـ سيد قطب، في ظلال القرآن، مج 5 ،ج 20 ،ص : 2676

[16] ـ د ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص:56

[17] ـ د ـ عبد الرؤوف مخلوف، الباقلاني و كتابه إعجاز القرآن،دار مكتبة الحياة، 1978، ص: 527

[18] ـ مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، تر : عبد الصبور شاهين، دار الفكر، الجزائر، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط:4 /1407هـ،1987 م، ص :211

[19] ـ المرجع نفسه، ص :250

[20] ـ مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، ص : 252 ،253

[21] ـ د سليمان عشراتي، الكتاب المقدس والواقعة الإسرائيلية، قراءة في ابستمولوجية الأرض والميثاق، وهران- الجزائر، ص : 19 ،20

[22] ـ مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، ص: 215

[23] ـ المرجع نفسه، ص:20

[24] ـ د ـ أحمد ماهر محمود البقري، يوسف في القرآن، دار النهضة العربية، بيروت 1984 م، ص:131

[25] ـ المرجع نفسه، ص:131

القائمة بعناوين المصادر والمراجع

- القرآن العظيم (المصحف الشريف)، برواية الإمام ورش عن الإمام نافع.

ـ أحمد ماهر محمود البقري، يوسف في القرآن، دار النهضة العربية، بيروت 1981 م
ـ سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي . د. م . ج الجزائر، 1998.
ـ سليمان عشراتي، الكتاب المقدس و الواقعة الإسرائيلية، قراءة في ابستمولوجية الأرض و الميثاق ،وهران – الجزائر.
ـ سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق ،بيروت، لبنان، (د.ت).
ـ سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق: بيروت – القاهرة، ط 12، 1406 هـ - 1986، مج 5 ،ج 20
ـ عبد الرؤوف مخلوف، الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن،دار مكتبة الحياة، 1978.
ـ مالك بن ني، الظاهرة القرآنية، تر : عبد الصبور شاهين، دار الفكر، الجزائر، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط:4 /1407هـ1987 م.
ـ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، مكتبة رحاب، الجزائر (د.ت) .

صيغ الاستهلال السردي في قصة الطفل وتأثيرها على عنصري السرد والزمن - قصص "سلسلة مكتبتي" أنموذجا-

أ.أحلام بن الشيخ
جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر

ملخص:

يعتبر المطلع أو الجملة الاستهلالية في القصة الفصحى كما الشعبية لازمة ورثتها الشعوب وترسخت في الذاكرة القارئة على مرّ العصور، ولعل احتفاء القصة المكتوبة للطفل بها تنطلق من اعتبار هذه الجملة جسرا لفتح آفاق التخييل لدى القارئ الصغير ومقدمة للعب لعبة السرد وتنويع الزمن والتدخل في الخطاب القصصي وفق رؤية السارد، والأمر الذي تجسد فنيا في قصص سلسلة مكتبتي.

•••

1- طبيعة المطلع الاستهلالي:

تتلخص الجمل الاستهلالية في تلك الألفاظ والعبارات التي حُفظت ونقلت عبر القصص والحكايات، وهي تعبر في حقيقة الأمر عن الموروث العربي الأصيل وهذا ما حاول الدكتور عبد المالك مرتاض إثباته من خلال دراسته لحكايات ألف ليلة وليلة والخرافات الشعبية القديمة وحتى المقامات التي انفردت بصيغها الخاصة، أما أشهر هذه الصيغ فهي: حدثني، بلغني، زعموا أن ، قال الراوي ، كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان،و يحكى أن.

2-تأثير بنية المطلع الاستهلالي على السياق السردي:

1- صيغة "زعموا أن": يرى عبد المالك مرتاض أن أول من اصطنع هذه الصيغة هو عبد الله بن المقفع في نصوص كليلة ودمنة المترجمة، وأكد أن هذه البنية ظلت لازمة سردية، لذا فهي أهم الصيغ السردية وأعرقها في الأدب العربي، كما أنها:[1]

1-تنسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني الذي يأتي من الخارج.

2-تعتبر أداة سردية تقابل ما يعرف عند الغرب بالرؤية من الخلف.

3-أداة حتمية تنفي الوجود التاريخي وتثبت صفة الخيالية الخالصة للعمل السردي.[2]

و الملاحظ أيضا أن هذه الصيغة تجعل مجال التشويق أكثر حضورا في العمل القصصي لأنها تتيح للراوي الحضور المباشر في العمل، فهو يسرد من منطلق أنه عليم بمجريات الأحداث، كما أنها تكاد تصلح في مجمل تموضعاتها لأن تكون بداية لقصص الخيال العلمي وقصص الغول والخرافات الشعبية؛ فما طفقت قصص ألف ليلة وليلة تستمد من هذه البنية الاستهلالية وسيلة السير وفق خط الإمتاع والمؤانسة الفكرية، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصيغة تغيب في قصص سلسلة مكتبتي رغم أن أغلب قصصها خيالية.

2-صيغة "حدثني": ظهرت هذه الصيغة في حكايات ألف ليلة وليلة، واصطنعها الجاحظ قبل ذلك منذ القرن الثالث الهجري في حكاياته عن الكندي التي افتتحها بهذه العبارة:" حدثني عمر بن نهيوي قال..."[3] وله أحاديث بعبارة أخبرنا.

ويضيف عبد المالك مرتاض أن هذه العبارة مأخوذة عن رواة الحديث النبوي الشريف ورواة اللغة؛ فأصل العبارة نقل الواقع من التاريخ وتحقيق الصدق وبالتالي الصدق الفني في القصة.و لكن ما يلاحظ على هذه الصيغة أن استخدامها في الحكايات والحكايات المقاماتية تحديدا جعلها:[4]

1-تنقلب لتعبر عن الخيال والإبداع.

2-أدلّ على كيان الأنا.

3-أقدر على إحالة السرد إلى الداخل وبذلك تصبح ألصق بحميمية السرد.

وعليه تجعل هذه الصيغة من الراوي جزءا من العمل السردي، ولعل القصة الوحيدة ضمن السلسلة التي استهلت بهذه الصيغة هي قصة "الملك سرحان" لابن يوسف عباس كبير حيث يقول في مستهل قصته: "حدثني جدي ذات مرة قال:..."[5]، ويحيلنا بهذه البداية إلى ذكرى ترسخت في ذهنه يرويها على لسان جده بعد أن أصبح كهلا وحسبه في هذا النقلُ صدقا مما سمع. وما يثير

الاهتمام أن هذه الصيغة تضعنا أمام أربعة مصادر إخبارية يمكن أن تتحدد من خلالها ملامح الشخصية في النص:[6]

1-ما تخبره الشخصية نفسها عن نفسها.

2-ما تدلي به شخصية عن الأخرى.

3-ما يخبره السارد.

4-ما يجمع من المصادر الثلاثة السابقة.

و في هذه القصة يعمل السارد دور المخبر فيقول بعد الافتتاح:"...أن صديقين يدعيان سرحان وشعبان كانت تربطهما علاقة صداقة وطيدة وإخلاص شديد، وجاء ذلك اليوم الذي انقلبت فيه هذه الصداقة إلى عداوة وانتقام حين خدع أحدهما الأخر."[7]

وكثيرا ما يتكرر هذا الشكل السردي الذي يهدف السارد من خلاله إلى وضع المتلقي في وضعية الانطلاق وهو يحمل الفكرة الرئيسة للحكاية.

3-صيغة "بلغني": وهي صيغة ألف ليلية أيضا وتمنح هذه العبارة للسارد ما يلي:[8]

1-أن يبدع في سرده ويضيف في حكيه، فهو يكمل ما يجده ناقصا أو يملأ فراغا..

2-أن يروي أحداثا تخيلها غيره على نحو ما، ويضيف إليها من عنده وبهذا يفسح المجال للشخصية لتشرع في سرد ما جرى بنفسها أي بصيغة أنا المتكلم.

4-صيغة "قال الراوي": حُملت هذه الصيغة إلى القصة العربية عن طريق السيرة الهلالية الشهيرة التي تعبر عن شعبيتها وعراقتها بنفسها، ويرى عبد المالك مرتاض أن استهلال القصة بهذه الصيغة يتيح ما يلي:[9]

1-تجعل حاجزا بين الحكاية والحكي.

2-أن السارد يحكي ما يزعم أنه سمعه عن راوية أول هو ورقي فقط محاولا إضفاء نوع من الواقعية التاريخية على ما يحمله من أخبار.

ويستنتج مرتاض مما سبق أن هذه العبارة ما هي إلا أداة سردية لا نفسية، فمن أبدع الحكاية هو ذاته مبدع هذه العبارة الاستهلالية.

و ظهرت هذه الصيغة في قصتي "العشبة النافعة وسائح في الهند" لقاسم بن مهني، راوي القصة الأولى طبيب يرتحل تطويرا لوسائله وأدواته التي يحاول من خلالها مساعدة كل عليل للتخلص من سقمه، أما الثانية فتروى على لسان ابن بطوطة الرحالة الشهير.

نقل السارد مجريات القصة الأولى بشكل متقطع لولبي سارت فيه من خلال تحرك صاعد مستمر أي بشكل حقيقي يوافق الزمن الأصلي للحكاية، وبطغيان هذه البنية السردية على المتن تكونت تلك الحركة الراجعة الناتجة عن تداخل مستويات سردية مختلفة في تشكيل مجريات هذا الخطاب. وعليه فإن هذه الصيغة إذا كانت قد فرضت سيطرتها على الحركة السردية للخطاب فإنها بالضرورة وضعت السارد أمام ضرورة انتقاء مستوى سردي يتلاءم وطبيعة العناصر الفنية المشكّلة للقصة .

5-صيغة "كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان":

تدور هذه العبارة في ماض أسطوري لا يمكن ضبطه ضبطا تاريخيا دقيقا، ويمكن من خلال هذه العبارة :"التماس تشابه طريف بين الحكاية الشعبية والقصة الأسطورية أو الخرافية".[10] ولا تتعلق طبيعة السرد بهذه الصيغة إلا بما كان لا بما هو كائن أو سوف يكون. كما أن هذه الصيغة قابلة للتجزئة أو الانفصال أو التحوير بحسب رؤية السارد فهي صيغة مرنة مطواعة، دون أن تتزحزح عن دلالتها الأصلية المعروفة، ولقد ظهرت في قصص سلسلة مكتبتي حيث استعملتها القاصة سور رحماني في قصتها الفحام والأسد "كان في قديم الزمان"، واختار عبد الحميد بن هدوقة صيغة "في الزمن الماضي" في قصته النسر والعقاب، واختار محمد دحو لقصته البنات السبع صيغة "يحكى أنه في الزمن الماضي، واختصرت خريف عائشة تلك العبارة المطوّلة بعبارة "في قديم الزمان" وهي العبارة الأكثر شيوعا في السرد القصصي المعاصر.

وبعيدا عن هذه الصيغ المحددة والضابطة للبنية السردية شكلا ومستوى راح مؤلفو بقية القصص المتضمنة في السلسلة يضفون نوعا من التجريد على أبنية الاستهلال، فأطلقوا قصصهم دونما إحالة تاريخية أو افتتاحية سردية يستأنس إليها الطفل، أو أنهم غيروا موضعها فلم تعد تشكل البداية بل تظهر في وسط الحدث لتحديد الزمن أو لتوضيح مكانة السارد من الحكاية. أما القصص التي تخلت عن الصيغ الاستهلالية فتسعة هي:

-**القضبان الذهبية لأحمد بودشيشة:** وبدأت القصة بقوله:"حطّ عصفور يدعى زقزاق على غصن شجرة ليمون وأخذ يزقزق.."[11] و جعل هذه الجملة الاستهلالية تحتل الصفحة ويحيط بها رسم يدل عليها، ويدعى ذلك في تحليل الخطاب بمقام النص الذي يمثل جملة الظروف والأحوال المحيطة بإنتاج الخطاب حيث يعطي هذا المقام قرائن خاصة للخطاب أو الحديث.[12] ويسمح هذا المقام بالضرورة وعبر استخدام الروابط والأساليب اللغوية المناسبة بالاندفاع نحو بؤرة النص التي لا تكون بعيدة عادة في قصة الطفل.

- **مغامرات كليب لمحمد الصالح رمضان:** واستهلها:" كانت كلبة قصيرة القوام، قد وضعت ذات ليلة من ليالي الربيع أربعة جراء.."[13] والملاحظ من خلال هذه الجملة الاستهلالية نفاذها إلى مستوى خاص من الخطاب يعتمد على تحديد الإطار أو الموضوع الذي يقع تحته الحدث -مهما كانت طبيعته- والتأثير لغويا في طبيعة الموضوع واختيار ضروب الاستعمال.[14]

-**طاهر والطائر العجيب لأحمد طاهري:** اختار هذا الأخير وضعية استهلالية مغايرة عما سبق حيث لجأ إلى التعريف بالشخصية الرئيسية التي أعلن عنها مسبقا في العنوان، وقد وضع العبارة الاستهلالية وسط مقام يتلاءم وطبيعة الوصف المقترن بالشخصية حيث تميل إلى الكسل والتخاذل.

-**ما بقي من الذاكرة لزبيدة لحرش:** جمعت في مقدمة الحكاية بين الوصف والسرد في عبارة جوفاء مبتذلة لا تقترن بأي مستوى تخييلي وتغيب فيها الفنية المطلوبة خاصة في هذه الفئة العمرية.

-**عمير وصفوان لقاسم بن مهني:** ولج القاص الحكاية مرتكزا على الحوار بين الشخصيات دون أن يضع القارئ في وضعية الانطلاق مما أفقد القصة حيويتها بالإضافة إلى طول الحوارات وصعوبة اللغة على الطفل أحيانا.

-**اللص والعروس لموسى الأحمدي نويوات:** وفيها لجأ إلى أسلوب وصف الشخصية الرئيسية بينما اختار صاحب الطاف طاف والذئب الخطاف لعبد العزيز بو شفيرات السرد المباشر لجريات الأحداث وهكذا هي الحال أيضا في قصة ابن الشهيد لمحمد دحو.

إن الفعل الافتتاحي أشبه بعملية رفع الستار في العمل المسرحي، وإذا كنا نبحث في مدى علاقة صيغ الاستهلال بالعمل السردي فإنه يمكن القول أنها تبني للحدث التأسيسي في القصة لتتوالد من خلال مجموعة الأحداث التي تدعم

هرميتها. كما أن لكل صيغة بنية فنية تجعل الطفل قريبا من سلسلة البنيات المكونة لوعيه باكتمال الخطاب.

و لعل هذه التراوح في استخدام هذه الصيغ يحيلنا إلى الاستنتاجات التالية:

-يعتبر تهرّب بعض الكتاب من استخدام صيغ الاستهلال دليلا على تخوفهم من الوقوع في المغالطة الزمنية التي تؤدي إلى الخضوع عادة للزمن الماضي، وبالتالي تقييد حريتهم في التصرف بمجريات الزمن والحدث، فكلما غابت هذه الصيغة تهيأ للكاتب التنقل بين الأشكال السردية المختلفة.

-اعتماد بعض الكتاب على الصيغة الشائعة "كان يا ما كان "و التي تحيل الخطاب إلى ضمير الغائب وتبني القصة على الاستحضار لا المواكبة بطريقة هرمية بحتة، ولعل هذا النوع من الاستخدام يتيح ما يلي:

1-تكييف الموضوع القصصي بمستوى الصياغة على سبيل استيعاب الأساليب اللغوية العربية.

2-يعتبر استخدام هذه الصيغة وغيرها تدريبا لطرائق التعبير وربطا مباشرا لنفسية الطفل المتلقي بالتراكيب اللفظية والأسلوبية العربية مما يعني ترسيخا للهوية والثقافة العربية ولم لا الجزائرية.

3-تعتبر صيغة "ذات يوم" أو "في يوم من الأيام" الأقرب استقبالا في ذهن الطفل والأكثر استخداما خاصة في القصة الشعبية الجزائرية بالتركيب العامي .

4- تؤثر في طبيعة السياق السردي إذ يظهر في القصص التي تنطق شخوصها على لسان الحيوان موجهة عبر هذه الصيغ، وكأنها تحيك فخا للطفل الذي يكون عليما بالطبيعة الخادعة للكلام، وحينها يكون مستعدا لتلقي الخدعة المتمثلة في الخطاب ككل بوعي وتحرّز، وهنا تظهر أهمية عنصر الصدق الذي تحدث عنه نجيب الكيلاني وأكد على أهميته.

و يرجع عبد الفتاح كليطو حالات التخاطب التي تظهر مدى خداع المتكلم الذي يمثل السارد أحيانا إلى أربع حالات مختلفة هي:[15]

1-المتكلم غير خادع والمخاطب غير منخدع.

2-المتكلم خادع والمخاطب منخدع.

3-المتكلم خادع والمخاطب غير منخدع.

4- المتكلم غير خادع والمخاطب منخدع.

وبتطبيق هذه الحالات على قصص الحيوان كونها الأقرب من حيث حدوث الخدعة الكلامية، فإننا نجد أن الحالات الثلاث الأولى تنطبق على هذه القصص. فلنأخذ على سبيل المثال قصة "الفحام والأسد" لسور رحماني، تبدأ هذه القصة بعبارة "كان في قديم الزمان" وباعتبار الكاتبة هي ساردة الحدث تنطبق عليها الحالة الثالثة (المتكلم والمخاطب غير منخدع) ذلك لأن أحداث هذه القصة غير ممكنة الحدوث البتة فدائرة التصديق محدودة الأطر، بل إنها مغلقة حيث بنيت القصة على خدعة انقسمت إلى خطتين:

1-**الخطة(أ)**:خدعة الخطاب المهيأ لها من خلال صيغة الاستهلال ومحورها المكر والخديعة.

2- **الخطة(ب)**:تتمثل في اختراق المظاهر الكاذبة وإحباط الخديعة.

و يتجلى من خلال ذلك أن الكلام وسيلة من وسائل الخديعة المحمولة عبر الصيغة الاستهلالية "كان في قديم الزمان"الي هيأت لوظيفة السرد المزدوجة، لذلك نلاحظ التطابق الحاصل مع الحالة الثانية من التخاطب(المتكلم خادع والمخاطب منخدع) وقد حاولت الساردة البرهنة على صدقها لكن المظهر العام يجعل المتلقي غير منخدع.أما في فحوى الخطاب بين الفحام والأسد فننتقل إلى الحالة الثالثة أين يصبح الفحام خادعا والأسد منخدعا، وعليه فالتحويلات السردية وسط الخطاب تسمح للمتلقي بمصاحبة الأفعال السردية عن طريق مشاركة الشخصيات جملة تلك الأفعال دون إهمال ما لذلك من أثر نفسي بالغ الأهمية في تثبيت القيم التربوية المسطرة كأهداف مبدئية قبل صوغ المتن الحكائي.

و بناء على ذلك يتبين أن هذه الصيغ الاستهلالية ذات أثر مباشر في السياق السردي حيث:

-تسمح بتنويع حالات التخاطب.

-تساعد على توجيه الكلام ضمن الخطاب.

-تؤثر بالضرورة على مستوى الوعي النفسي للمتلقي وتكون نقطة وعي وتحرّز قرائي.

-تمهد لوظيفة السرد المزدوجة والمتمثلة في أن السرد وسيلة لإيصال الحكمة في حين، ووسيلة لحجبها حينا أخر بحسب ما يقتضيه السياق السردي.

وتلخيصا لما تم ذكره تعمل صيغ الاستهلال السردي على تكييف المسار التركيبي للبنية القصصية ذلك أنها تشكل جزء من تلك الأجواء النفسية التي تساعد المتلقي على استيعاب الخطاب.

ب- تأثير بنية المطلع الاستهلالي على عنصر الزمن:

تتحكم البنى الاستهلالية بالضرورة في الوحدات الثلاث المكونة للزمن: "ماض – حاضر- مستقبل". فالعلاقة بين النظام الزمني المجسدة في العمل القصصي تقوم على أساس تلك الصيغة الاستهلالية التي تعتبر نقطة الانطلاق التي يختارها الكاتب، وهي التي تحدد الأحداث وتضعها على خط الزمن، وبعدها "يستطرد النص في اتجاه واحد للكتابة "[16].و يبين عبد المالك مرتاض أن مشكلة الزمن تطرح من خلال العلاقة القائمة بين زمنية الحكاية –الجنس السردي- وزمنية الوحدة الكلامية (الجملة)[17] وتعني الوحدة الكلامية المساحة النصية أو طول النص ، ولإدراك زمنية النص من خلال فض التشابك الحاصل يجب تتبع النقاط التالية:[18]

-تحديد العلاقة بين الترتيب الزمني للأحداث وتسلسلها في القصة.

- تحديد العلاقة بين الفترات التي تستغرقها هذه الأحداث في الرواية (سرعة السرد) والمساحة النصية التي في القصة (طول النص).

-تحديد علاقة التواتر بين الحدث الواحد في الكتاب وتواتره في القصة.

و يلاحظ من خلال هذا التحديد أن سعيد يقطين قد مارس ما نوّه إليه وبيّنه "جيرار جينيت " ممارسة فعلية بحيث وضّح طريقة قياس تطورات أو اختلافات الزمن في الأعمال أو الخطابات الروائية والقصصية. ويكاد يتوضّح أيضا أن جملة التحريفات التي تقع على هذا الأساس أو التنقل كما هو مادي ملموس إلى خطي أو لساني ناتجة عن فعل الكتابة التي تفرض عند التعبير تتابعا في الأفعال ، حيث أنه لا يمكن عرض حدثين وقعا في نفس الوقت مرة واحدة ، بل يعرض الواحد تلو الأخر على أن يشار إليه بما يناسبه.[19]

و يمكن إجمال هذه المفارقات الزمنية من خلال البحث في تنوع الأنظمة الزمنية التي اتفق حولها المنظرون.

1-الترتيب:

أ-التوازن المثالي:

إن زمن السرد يخضع إلى ترتيب الأحداث وتسلسلها في القصة، لذا فإن تحديد المفارقة بين زمن السرد وزمن القصة يشمل النظر في مجموع

العلاقات المترتبة عن ترتيب الأحداث وتواليها في القصة [20] و يتم في هذا النسق الزمني التوازن بين زمني الحكاية والسرد، إذ أن الأحداث تتتابع كما تتتابع الأحداث في الورق[21]، وكأن الأحداث في القصة مرتبة ترتيبا تصاعديا ويكون آنذاك زمن الحكاية موازيا لزمن كتابتها، وتؤول العلاقة بين الترتيب الزمن للأحداث وتسلسلها في القصة إلى تحديد ما يلي:

-وضع نقطة الانطلاق في العمل القصصي.

-ترتيب الأحداث في الخطاب السردي بحسب ترتيبها في الحكاية.

و إذا اعتمدنا هذا النسق أصبح الترتيب أنيا أو لحظيا وفق الشكل التالي:

أ ــــــــــــ ب ــــــــــــ ج

اعتُمد هذا النوع من الترتيب في أغلب القصص التي استخدم فيها أصحابها السرد بضمير الغائب حيث يتطور الزمن وفق خط مستقيم من الماضي نحو المستقبل، وكأن المؤلفين قد تعمدوا بناء الحبكة على الوحدات والترتيبات الشكلية المتعلقة بالمناظر؛" فقضيتا وحدة الزمان والترتيب القائم على المناظر تؤديان وظيفتهما بالطبع في ارتباط وثيق بوحدة الفعل أو الحبكة هذه"[22]، فالقصة تبقى خاضعة للسرد الأفقي أي الزمن الحسي منذ ظهور صيغة الاستهلال في بداية النص.

ب-الترتيب الزمني المتقطع:

أو ما يعرف بحالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي، حيث يبدأ السارد من نقطة تأزم معينة تتشعّب مساراتها واتجاهاتها صعودا ونزولا[23]. وهكذا لا تصبح الكتابة خطا مستقيما بل يمكن اعتبار التضمين هنا لاعبا لعبة الزمن المتقطع حيث يفسح المجال لوجود قصة كبرى تتضمن قصة صغرى، ويتوقف الزمن المتصاعد إلى الحاضر ليتوارى لاستعراض بعض الحكايات الفرعية ذات المسارات الزمنية المختلفة. وتمثل قصة ابن الشهيد للقاص محمد دحو هذا النسق الزمني حيث بنيت على قصة كبرى أو حدث عام تضمن قصة ابن الشهيد التي هي في الأصل الحكاية الرئيسية لتظهر القصة الكبرى وكأنها فرعية.

وتظهر ضمن هذا النوع من النسق جملة الاستباقات والاسترجاعات التي تجعل العملية السردية ثابتة لأنها مبنية على حالات سابقة أو لاحقة يمثلها التوازن المثالي.

ج-النسق المزامن:

يكون السرد فيه متزامنا مع الحكاية ، حيث يتعلق الأمر بكاتب جالس على ألته يتلقى خطاب السارد مع خطاب الشخصيات في نفس الزمن. وهذا النوع من الخطاب ذو طابع تنبؤي لأنه يتعلق بالإخبار عما سوف يقع مستقبلا، حيث "يتم الاحتفاظ بهذه التزامنية فينمو السرد والحكاية في نفس الوقت ، يمكن القول عن العملية السردية بأنها متحركة.."[24] لذا فهو نادر الاستعمال في الروايات وبذلك في قصص الأطفال.

و إذا كان زمن السرد قد جعلنا نقف عند هذه الأصناف والمعايير المضبوطة فإن زمن الحكي يتميز بجملة من الاختلالات التي تتعلق بالمسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي والفترة التي يبدأ منها الاختلال الزمن، وهي ما يسمى بتغيير سرعة السرد التي تنطلق من خلال التساوي بين الحكاية والمحكي، كما تتجلى في الخطاب المستحضر والمتزامن حكائيا وفق رؤية زمنية خاصة.

ويتحكم بالزمن أيضا برنامج الرؤية ، حيث يجمع السياق بالضرورة مجموع المركبات أو العناصر الفنية المختلفة من حوار، ووصف، وعقدة حبكة، وحل،...و بما أن أحادية السياق المعتمدة على السرد تضع الطفل أمام حالة من السأم والملل، فإن الحوار بالتحديد يتيح فرصة التنويع التي تنقل النص من حالة الانغلاق والصرامة إلى حالة الانفتاح، وبذلك تتلاءم البنيات المختلفة في القصة حسبما تم توصيفها فتستفيد كل من بنيتي الحوار والوصف وتتنوع أزمنة الأحداث القصصية.

1-من حيث الرؤية:

تتيح الصيغ الاستهلالية فرصة معرفة موقع الراوي من القصة منذ الوهلة الأولى، حيث لاحظنا من خلال صيغة "كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان" أن الراوي يعرف كل ما يتعلق بشخصيات عالمه أي ما يسمى بالرؤية من الخلف.

وتتيح هذه الرؤية –**من الخلف**-معرفة الأعماق النفسية للشخصيات مما يجعلها تخترق جميع الحواجز الموجودة مهما كانت طبيعتها[25]. وقد توضح ذلك

من خلال جميع القصص التي استهلت بتلك الصيغة أو جزء منها أو ما وقع في معناها.

-الرؤية من الداخل:

تظهر هذه الرؤية من خلال استعمال صيغة "قال الراوي"حيث أن هذه الصيغة كثيرة الاستعمال تتيح "عرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعي محايد خارج وعيها"[26]، بمعنى أن السارد يضعنا وفق هذه الرؤية أمام سلسلة من الأحداث دون أن يقدم لنا تفسيرا لم تصل إليه الشخصية بعد ، وقد توضحت هذه الرؤية في قصة "العشبة النافعة"حيث قام السارد (الطبيب) بعرض أحداث شفاء المريض دون أن يبين السبب الفعلي لشفائه، ثم تكشفت الأسباب شيئا فشيئا. وقد استخدم قاسم بن مهي هذه الرؤية أيضا في قصته "سائح في الهند" حين عرض حادث حبس الرحالة ابن بطوطة دون أن يقدم تفاصيل هذا الحدث الذي وضحته الشخصية الرئيسية تدريجيا وسط الأحداث.

-الرؤية من الخارج:

و فيها يكون السارد أقل معرفة من الشخصية، واللافت في هذا السياق أن هذا النوع من الرؤيا يغيب باستخدام صيغة استهلالية حيث أن الصيغ الواردة تسمح بتدخل الرؤيتين السالفتين .

ويمكن للسارد وفق هذا النوع من الرؤيا تجاوز ما يرى وما يسمع إلى الحديث عن وعي الشخصيات، مثلا: قول محمد دحو في قصة "مرحبا بالسحابة": "...يا لها من أيام الصيف رؤوس إبر، وفتيل من نار، أما الأجساد فكومة من تبن مرشحة للاحتراق في كلّ حين..تقول الأخبار وتضيف، أيامها كان الجفاف يعم الأرض وعيون الناس معلقة، والسماء بعيدة بعيدة... طار النداء حملته أجنحة الريح وريش الطّير، وحتى ابتهالات الذين لم يولدوا وجاءوا جميعا، الحشد هائل ، اللقاء أثمن من ذهب الدنيا.. الإنسان سيد المكان.."[27] وعليه يتوضح أن السارد يستقبل ما تريد الشخصية أن تتيحه له فهي أعلم منه وتملي عليه أقواله.

وتلخيصا لما تم ذكره آنفا نستنتج ما يلي:

-تعتبر الصيغة الاستهلالية وسيلة للدربة اللغوية وشكلا من أشكال المحافظة عل الموروث السردي العربي.

-تمنح الجملة الاستهلالية النص طاقة تخييلية منذ بدايته وقبل الولوج إلى تفاصيله.

-تعتبر الصيغ الاستهلالية أدوات مفتاحية لمعرفة طبيعة الأشكال السردية المستخدمة أثناء السرد وتوجيه الرؤية والبنية السردية.

-توجّه الجمل الاستهلالية الزمن وتكشف طبيعته من خلال علاقته بالشكل السردي المستخدم .

الهوامش:

---

[1]-مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، مطابع الرسالة، الكويت، شعبان1419-ديسمبر1998، ص: 165.

[2]-نفسه :الصفحة نفسها. نقلا عن:(R.Barthes, le degrè zèro de l'ècriture,p, 39et suiv)

[3]-الجاحظ:الحيوان، تح:عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط:5، 1969، ص:81.

[4]-مرتاض، عبد المالك : في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، ص:169.

[5]-ابن يوسف،عباس كبير: الملك سرحان، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر،1986،ص:03.

[6]-ينظر : هامون، فيليب: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام ، الرباط، المغرب، د.ط، 1990،ص:09.

[7]- ابن يوسف،عباس كبير: الملك سرحان، ص:03.

[8]-ينظر: مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-،ص:171.

[9]-نفسه: ص:172.

[10]-شاكر جميل، المرزوقي سمير: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص:58.

[11]-بودشيشة، أحمد: القضبان الذهبية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر،1986،ص:01.

[12]-نور الدين عصام: الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، الكويت،ع:92، 1990 ،ص:22.

[13]-رمضان، محمد الصالح : مغامرات كليب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر،1986،ص:01.

[14]- نور الدين عصام:الإعلان وتأثيره في اللغة العربية،ص:22.

[15]-كليطو، عبد الفتاح: الحكاية والتأويل-دراسات في السرد العربي-، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر،
المغرب، ط:1999،02، ص:40.

[16]-بوطيب، عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي-مقاربة نظرية -، مطبعة الأمنية، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1991،ص:148.

[17]-ينظر: مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-،ص:219.

[18]-ينظر: بوطيب، عبد العالي:تحليل الخطاب الروائي-الزمن-السرد- التبئير،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:3، 1997، ص:76.

[19]- ينظر: بوطيب، عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي-مقاربة نظرية،ص:146.

[20]-ينظر: نفسه، ص:148.

[21]- ينظر: نفسه، ص:149.

[22]-همفري، روبرت :تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر:عمر الربيعي، دار المعرف ، مصر، ط:02، د.ت، ص:135.

[23]- ينظر: بوطيب، عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي-مقاربة نظرية،ص:151-152.

[24]-جينيت، جيرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأطادمي الجامعي، د.م.ط، ط:01، 1989، ص:123.

[25]- ينظر: بوطيب، عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي-مقاربة نظرية،ص:187.

[26]-قاسم، سيزا : دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباة والنشر،(د.م)، ط:01، 1995، ص:181-182.

[27]-دحو، محمد: مرحبا بالسحابة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر،1986،ص:01.

الصراع الأيديولوجي الدولي ودوره في تشكيل أسس ومفاهيم علم الأدب المقارن

د. محمد بكادي
مخبر الموروث العلمي والثقافي لمنطقة تمنغست
المركز الجامعي لتامنغست

1ـ تمهـيد

إن علم الأدب المقارن هو علم حديث [1]ـ نسبيا ـ بالنظر إلى نشأته التي تعود حسب أغلب الدارسين إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتحديدا ما بين سنة 1928 وسنة 1930 [2] وهو علم له خصوصية كبيرة نظرا لطبيعة دراسته للظاهرة الأدبية التي تعتبر دراسة متشابكة ومعقدة ومنظومية، ولا تقف عند مجال معين مثل باقي العلوم الأخرى المتخصصة في دراسة الأدب والظاهرة الأدبية، كعلم التاريخ الأدبي ـ مثلا ـ الذي يقتصر مجاله على التتبع التاريخي لمختلف العصور الأدبية أو المذاهب الأدبية، ولا كعلم النقد الأدبي الذي يقتصر مجاله على قراءة الأثر الأدبي ومقاربته قصد تبيان جوانبه الإيجابية والسلبية ومواطن الجودة والنقص فيه، ولا كعلم نظرية الأدب الذي يختص في البحث عن ماهية الأدب وطبيعته ووظيفته.

فالدراسة في مجال الأدب المقارن هي دراسة متشعبة ـ كما سبق وأن اشرنا ـ فهي تتطرق إلى دراسة الآثار الأدبية من نواح متعددة؛ تاريخية وإبداعية وفكرية وإيديولوجية وغيرها، مستخدمة النقد الأدبي وتاريخ الأدب والعديد من الفروع المعرفية الأدبية واللغوية الأخرى، بالإضافة إلى علم النفس، وعلم الاجتماع والفلسفة والعلوم السياسية، والعلوم الاقتصادية والعلوم الدينية. وذلك قصد الوصول إلى معرفة عمق المجتمع والثقافة التي ينتج منها هذا الأدب أو ذاك، وللوقوف ـ كذلك ـ على ما هو أصيل وما هو وارد في مختلف الآداب القومية[3].

إن هذا العلم بما هو عليه من خصوصية من حيث الوظيفة، ومن حيث الآليات والطرائق المعتمدة في دراساته، هو كذلك ذو خصوصية من حيث

الظروف التي نشأ فيها، ومن حيث الأسس والمفاهيم التي بني عليها وساعدت في تشكيل مدارسه واتجاهاته والتي لعبت فيها عوامل جمة أدوارا محورية أساسية .

ولعل من أهم العوامل التي ساعدت في بناء أسس وركائز اتجاهات ومدارس علم الأدب المقارن هو عامل: (الصراع الأيديولوجي الدولي)، وهو عامل لم يسلط عليه الضوء كثيرا، ولم يتم تناوله في دراسات معمقة في هذا المجال بالرغم من كونه أحد المساهمين الرئيسيين في تشكيل ركائز وأسس ومفاهيم هذا العلم، والموجه الرئيس لمختلف اتجاهاته ومدارسه .

ولذلك فالتساؤل الذي يطرح نفسه في هذه المسألة هو الآتي : ما هو الدور الذي لعبه الصراع الأيديولوجي الدولي في تشكيل مبادئ ومفاهيم وأسس علم الأدب المقارن ؟

سأحاول الإجابة عنه من خلال الوقوف على المبادئ والأسس والمفاهيم التي قامت عليها أهم وأشهر المدارس الرئيسة لعلم الأدب المقارن؛ كالمدرسة الفرنسية، والمدرسة الأمريكية، والمدرسة الروسية أو السلافية، وذلك قصد تبيين وإبراز الدور الخطير الذي لعبه الصراع الإيديولوجي الدولي بين بعض دول وقوميات العالم في تشكيل الأسس التي يرتكز عليها هذا العلم اليوم وذلك من خلال معالجة المحاور الآتية :

أولا : مفهوم الصراع الأيديولوجي الدولي

ثانيا : تعريف الأدب المقارن وظروف نشأته

ثالثا : مدارسه واتجاهاته، ودور الصراع الأيديولوجي في تشكيلها

أولا ـ مفهوم الصراع الأيديولوجي الدولي

قبل التطرق لتعريف مفهوم الصراع الأيديولوجي الدولي، كمصطلح له دلالاته المختلفة السياسية والاجتماعية والنفسية والقانونية، يجدر بنا ـ أولا ـ الوقوف على تعريف الكلمات المفتاحية المكونة لهذا المصطلح، وهي : الصراع والأيديولوجيا.

فالصراع لغة كما جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة هو: (مفرد)، جمعه : (صراعات) ويعني : خصومة، ومنافسة، ونزاع، ومشادة [4]. أما في الاصطلاح، فلكون الصراع ظاهرة لا ترتبط بمنظومة مصطلحية واحدة ،و إنما هو مصطلح له في كل حقل دلالاته فسنحاول تعريفه في بعض المجالات التي

ينتمي إليها كمصطلح يدخل ضمن منظومتها المصطلحية. فمفهوم الصراع في المجال الاجتماعي هو: نضال حول قيم، أو مطالب،أو أوضاع معينة، أو قوة، أو حول موارد محدودة أو نادرة، ويكون الهدف هنا متمثلا ليس فقط في كسب القيم المرغوبة، بل أيضا في تحييد، أو إلحاق الضرر، أو إزالة المنافسين أو التخلص منهم، أما في المجال النفسي، فهو : موقف يكون لدى الفرد فيه دافع للتورط أو الدخول في نشاطين أو أكثر، لهما طبيعة متضادة تماما، وهنا يؤكد **موراى** على أهمية مفهوم الصراع في فهم الموضوعات المتعلقة بقدرة الفرد على التكيف الإنساني وعمليات الاختلال العقلي أيضا[5]. أما مفهومه في المجال السياسي، فهو موقف تنافسي خاص، يكون طرفاه أو أطرافه، على دراية بعدم التوافق في المواقف المستقبلية المحتملة، والتي يكون كل منهما أو منهم مضطرا فيها إلى تبنى أو اتخاذ موقف لا يتوافق مع المصالح المحتملة للطرف الثاني أو الأطراف الأخرى[6].

وللأهمية التي يكتسيها الصراع في هذا المجال أي : المجال السياسي فقد أصبح علما قائما بذاته ويسمى (علم الصراع، Conflictology)، وهو العلم المنهجي الذي بدأت أساساته تظهر بعد خمسينات القرن العشرين في أوروبا الغربية. والذي يعنى بالصراعات من حيث وصفها وتحليلها والتنبؤ بمستقبلها ومعرفة مداخلها ومراحلها وأطرافها وجميع المؤثرات فيها.

أما كلمة أيديولوجيا Ideologie، فهي في الأصل كلمة يونانية تتكون من مقطعين، المقطع الأول، وهو : Idea ويعنى الفكرة، والمقطع الثاني وهو : Logos ويعني العلم، فتكون الترجمة الحرفية (علم الأفكار). ويعتقد أن أول من جاء بكلمة الأيديولوجيا هو الفيلسوف الفرنسي **ديتوت دى تراسي** المتوفى سنة : 1836.[7] ويرى الدكتور عبد الله العروي" أن كلمة الأيديولوجيا دخيلة على جميع اللغات الحية، تعني لغويا في أصلها الفرنسي علم الأفكار لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي، إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر، ثم رجعت إلى الفرنسية، فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية. إن العبارات التي تقابلها - منظومة فكرية، عقيدة، ذهنية ،...الخ، تشير فقط إلى معنى واحد من بين معانيها ." [8]

أما اصطلاحا فمن الصعب وضع تعريف للأيديولوجيا لأن " مفهوم الأيديولوجيا ليس مفهوما عاديا يعبر عن واقع ملموس فيوصف وصفا شافيا، وليس مفهوما متولدا عن بديهيات فيحد حدا مجردا. وإنما هو مفهوم

اجتماعي تاريخي، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة."[9] ولذلك يبقى تعريفها الاصطلاحي غير محدد ويتوقف على العديد من التصورات المختلفة، ولعل من ضمن التعريفات الاصطلاحية العديدة للأيديولوجيا، التعريف القائل:" إن للإيديولوجية معنيين اصطلاحيين أحدهما أعم من الآخر : أولهما مطلق (النظام الفكري والعقائدي) الشامل للأفكار النظرية أي: الأفكار المبينة للواقعيات الخارجية التي لا ترتبط ـ بشكل مباشر ـ بسلوك الإنسان، والأفكار العملية، أي الأفكار المتعلقة بسلوك الإنسان والمحتوية على الوجوب و المنع . وثانيهما يختص بالنظام الفكري المحدد لشكل سلوك الإنسان "[10]

أما الصراع الدولي ؛ فسواء كان أيديولوجيا ،أو سياسيا، أو اقتصاديا، أو دينيا أو غير ذلك فهو ظاهرة دولية طبيعية تعكس حالة من تعارض المصالح أو اختلاف القيم بين مجموعة بشرية وأخرى. وهو يعبر عن الأحوال التي بمقتضاها توجد جماعة بشرية ما تتسم بتمايز عرقي أو ثقافي أو ديني أو حتى تمايز اقتصادي أو سياسي - تتعارض مصالحها أو قيمها مع جماعة أخرى أو أكثر بسبب أتباعها ما لا يتلاءم مع سلوكها أو أهدافها[11]. وهو يعتبر مكونا أساسا من مكونات العلاقات الدولية، بل هناك من يعتبره جوهر هذه العلاقات، كأستاذ العلاقات الدولية هانز موجانتو، مؤسس النظرية الواقعية في العلاقات الدولية، الذي يرى أن " جوهر العلاقات الدولية هو السياسية الدولية. وان موضوع السياسة الدولية هو الصراع بين الدول "[12]

و الصراع الدولي أيا كانت طبيعته ـ كما أشرنا ـ ستكون له انعكاساته على الإبداع الإنساني بغض النظر عن كونها ايجابية أو سلبية، فهو يلعب أدوارا مهمة في إنتاج أو تكوين أو إنشاء الكثير منها. والتي نعتبر أن (علم الأدب المقارن)، هو من ضمن العلوم التي لعب الصراع الدولي ـ ذو الطبيعة القومية الإيديولوجية ـ دورا مهما في إنتاجها وفي تشكيل ركائزها الأساسية.

ثانيا : تعريف الأدب المقارن وظروف نشأته

للأدب المقارن تعاريف كثيرة، ومنها تعريف المقارني المصري **غنيمي هلال** الذي يعرفه على أنه :" مدلول تاريخي يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر:

سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكى في الأدب أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب: ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتاب "[13]

أما نشأة هذا العلم ـ باختصار ـ فتعود إلى القرن التاسع عشر الميلادي، ويرى العديد من الدارسين انه بالرغم من المحاولات المقارنية العديدة بين الآداب في السابق إلا أن ملامح هذا العلم بمدلولاته الحالية (الحديثة)، لم تظهر إلا في سنة 1827 في فرنسا، وذلك حين بدأ المقارني الفرنسي "**ابيل فيلمان**" (**Abel Villemain**) -الذي كان أول من استخدم مصطلح " الأدب المقارن " وإليه يعود وضع الأسس الأولى لهذا الفرع المعرفي الأدبي- يقوم بإلقاء محاضرات في جامعة السربون حول علاقات الأدب الفرنسي بالآداب الأوروبية متناولا فيها التأثيرات المتبادلة بين الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي، وتأثير الأدب الفرنسي في إيطاليا في القرن الثامن عشر، وكان هدفه من وراء ذلك تقديم صورة عن ما تلقته الروح الفرنسية من الآداب الأجنبية، وما أعطته لها من أجل كتابة تاريخ أدب شامل لفرنسا.[14]

و هناك من المؤرخين من يرجع بوادر نشأة الأدب المقارن إلى القرن التاسع الميلادي وهنالك آخرون يرجعونه إلى تواريخ سابقة، وغيرهم إلى تواريخ لاحقة، ولكن المنطق يقتضي منا أن لا نقف كثيرا عند هذه الاختلافات، "و الواقع أننا لو أخذنا نبحث عن بداءات كل علم من خلال التلميحات الغامضة القديمة له لوجدنا أن جميع العلوم قديمة جدا، لأن أصولها المبدئية موجودة في التجربة الإنسانية والحاجة الإنسانية إلى العلم، ولكن ما نحن بصدده الآن هو تتبع النشأة الأولى للأدب المقارن بوصفه علما حديثا "[15]

و يرجع الكثيرون سبب نشأة وظهور الأدب المقارن في القارة الأوروبية، وفي القرن التاسع عشر بالتحديد إلى الدراسات المتعددة في مجال المقارنة بين الآداب الأوروبية ودراسة العلاقات المتبادلة فيما بينها التي ظهرت في القرن الثامن عشر والتي كانت بمثابة إرهاصات لظهوره، والتي يعود سببها هي كذلك إلى عدة عوامل، نذكر منها على سبيل المثال :

1- ظهور مناداة إلى رؤية عالمية في مجال الثقافة والأدب عند بعض المفكرين الأوروبيين أمثال **فولتير** وروسو وديدرو **وغوتة**، وظهور اعتقاد بأن الآداب الأوروبية هي حصيلة تفاعلات مشتركة عميقة، وأن الإبداع الأدبي هو تجربة مشتركة غير مقصورة على أدب دون آخر .
2- تطور الاتجاه الرومانسي في الأدب وطرحه لتصور يقضي بكون الأدب هو اتجاه إنساني شامل يعنى بالتجربة الإنسانية أينما كانت، ويتجاوز حدود الأمم واللغات .
3- اتساع الأفق الأدبي عند الكثير من الباحثين نتيجة لازدياد الصلات الثقافية بين الشعوب الأوروبية واطلاعهم ومعرفة بعضهم بأدب البعض الآخر، إما عن طريق الترجمات أو عن طريق المعرفة المباشرة للغات الأجنبية.
4- نشأة فروع معرفية جديدة تعتمد على المقارنة مثل : علم الميثولوجية المقارن، وعلم التشريع المقارن، وعلم اللغة المقارن .
5- المطالبة الملحة للعديد من الباحثين الأدبيين، وعلى رأسهم الفرنسي (**ادغار كينيه** Edgar Quienet) بضرورة إيجاد علم أدبي مقارن.[16]

أما الأسباب التي أدت إلى ظهور الأدب المقارن في فرنسا قبل غيرها من الدول الأوروبية الأخرى فيرجع ـ حسب أغلب الدارسين ـ لعدة عوامل كانت مواتية في تلك الفترة في فرنسا ؛ منها الثقافية، والاجتماعية، والسياسية، والتي من أهمها:

أولا : أن المناخ الثقافي الفرنسي كان مستعدا منذ العصر الكلاسيكي لممارسة البحث الأدبي المعمق في تلك الفترة، لاسيما بعد أن تعاقب على فرنسا حكام اهتموا بالعلم والثقافة وعملوا على جعل فرنسا مركز إشعاع ثقافي في أوروبا.

ثانيا : تنبه الفرنسيين قبل غيرهم من الأوروبيين إلى قيمة التراث المشترك بينهم وبين غيرهم في المناطق الأوروبية الأخرى، مما كان سببا في نشأة أساس فكرة الأدب المقارن.

ثالثا : رغبة الفرنسيين الشديدة في استرجاع مكانة فرنسا الثقافية الماضية، من خلال بسط السيطرة الثقافية على المستعمرات الفرنسية في البلدان الإفريقية.[17]

وما يمكننا الإشارة إليه هو أن نشوء هذا العلم في القارة الأوروبية خلال القرن التاسع عشر الذي يعتبر تاريخيا عصر الصراعات والنزاعات بشتى أنواعها وأشكالها بين دول العالم وبالخصوص الدول الأوروبية[18]، جعل هذا العلم لا ينشأ نشأة علمية أكاديمية صرفة، وإنما نشأ وهو يحمل في جيناته بعضا من اثر تلك الصراعات، وخصوصا منها الصراعات القومية والإيديولوجية .

والحقيقة أن هذه الصراعات كان لها الأثر البارز في بناء الأسس والمبادئ والركائز التي ارتكز عليها علم الأدب المقارن، ولها، كذلك، اليد الطولى في تشكيل معظم الأسس والمبادئ التي قامت عليها مدارسه، والتي يمكننا رصدها ورصد دورها بشكل جلي وواضح عندما نستعرضها باتجاهاتها وأسسها ومبادئها وأرائها.

1 : المدرسة الفرنسية واثر الصراع في تشكيل اتجاهاتها

تعتبر المدرسة الفرنسية التقليدية هي أول اتجاه ظهر في الأدب المقارن، وكان ذلك في أوائل القرن التاسع عشر واستمرت سيطرتها كاتجاه وحيد في الأدب المقارن إلى غاية أواسط القرن العشرين، أي قرابة القرن من الزمان تقريبا[19] حيث ظهرت اتجاهات أخرى نازعتها هذا التفرد .

وللعلم فقد قامت هذه المدرسة على المنهج التاريخي، ولذلك تسمى بالمدرسة التاريخية،و يعرف **فرانسوا غويار** أحد أهم أعلامها الأدب المقارن على أنه : " تاريخ العلاقات الأدبية الدولية " [20] أو هو:" العلم الذي يؤرخ للعلاقات الخارجية بين الآداب"[21]. وتقوم دراستها على استقصاء ظواهر عملية التأثير والتأثر بين الآداب القومية المختلفة ورصد الظروف الخارجية التي تحيط بكل من الأديب أو بالعمل الأدبي سواء ؛ التاريخية أو السياسة أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو الفكرية أو الروحية والتي تسهم في حدوث ذلك التأثير .

ولقد وضعت هذه المدرسة شروطا صارمة للدراسة المقارنة، فلكي تدخل أي دراسة من الدراسات تحت مجال الأدب المقارن لا بد من توافر الشروط الآتية :

- **أولا : أن تكون الدراسة بين أدبين قوميين أو أكثر، ولا تكون إلا في مجال الأدب**، أي أن الدراسة التي تقبل كدراسة تدخل تحت مجال الأدب المقارن،

هي تلك الي تقارن بين الأعمال الأدبية فقط، فتكون بين عملين (أدبيين) أو أكثر، بشرط توافر الاختلاف في القومية بين هذه الآداب، ومعيار القومية عند هذه المدرسة هو: (**اللغة**)، فلا تجوز المقارنة بين عملين أدبيين كتبا بلغة واحدة مهما كان الاختلاف العرقي أو الجغرافي أو أي اختلاف آخر ،لأن هذه المدرسة تعتبر أنهما من قومية واحدة والمقارنة بينهما هي من قبيل الموازنة ومجالها هو : النقد الأدبي، وليس الأدب المقارن. وبناء على هذا فلا يجوز ـ حسب هذه المدرسة ـ أن نقارن بين عمل أدبي **لغوستاف فلوبير**، أو **غي دو موباسان** الفرنسيين، مع عمل أدبي كتب باللغة الفرنسية **لمحمد ديب**، أو **كاتب ياسين**، أو **مالك حداد**، أو **آسيا جبار** أو غيرهم من الكتاب الجزائريين الذين يكتبون باللغة الفرنسية، لأنهم من القومية نفسها أي: (الفرنسية).

- **ثانيا : أن يتوفر الرابط التاريخي بين العملين الأدبيين**، بمعنى أن عملية المقارنة في إطار الأدب المقارن لا تكون إلا بين عملين أدبيين أو أكثر ثبت تاريخيا أن أحدهما قد تأثر بالآخر. فلا يجوز حسب هذا المفهوم مقارنة الأعمال الأدبية حتى وأن كانت تنتسب لقوميات مختلفة وكتبت بلغات مختلفة وكانت متشابهة، ما لم يتوفر الرابط التاريخي بينها، الذي يعد الأهم والجوهري ولا تتم الدراسة في إطار الأدب المقارن إلا بتوفره.

- **ثالثا : أن يكون المؤثر أدبا موجبا والمتأثر أدبا سالبا**، إن المدرسة الفرنسية التقليدية قسمت آداب وثقافات العالم إلى قسمين ؛ قسم موجب وقسم سالب، وربطت عملية التأثير والتأثر بحالة الاستعمار، وعلاقة الدول المستعمرة بالدول المستعمَرة، فترى أن أداب وثقافة الدول المستعمرة هي دائما الأقوى وهي دائما المؤثرة وعلى ذلك يكون أدبها موجبا، وأن أدب وثقافة الدول المستعمَرة هي الضعيفة، وبالتالي فهي المتأثرة دائما، وعليه فقد اعتبرت أن ثقافات وآداب أوروبا الغربية هي الموجبة وبالتالي هي المؤثرة دائما لأنها هي القوية وهي التي تمثل الحضارة ،أما باقي ثقافات وآداب العالم الآخرى،

وخصوصا العربية والإفريقية فهي تتأثر فقط باعتبارها ضعيفة ولا تمتلك ما تقدمه للآداب القومية الأخرى .[22]

إن من يمعن النظر في الأسس والشروط التي وضعتها المدرسة الفرنسية التقليدية للدراسة المقارنة يلمس بكل وضوح طغيان وتقدم البعد الإيديولوجي فيها عن البعد الأكاديمي العلمي، لأن تقسيم الآداب والثقافات العالمية إلى موجبة وسالبة، وربطها بعملية الاستعمار، أي :(ثقافة وأدب الدول المستعمرة موجبة، وثقافة وأدب الدول المستعمَرة سالبة)، وجعل الآداب والثقافات الأوروبية ـ وطبعا على رأسها الثقافة والأدب الفرنسيين ـ هي الموجبة باعتبارها المستعمرة المالكة للأدب الراقي والناقلة للحضارة. والثقافات والآداب العربية والإفريقية والأسيوية هي السالبة لأنها ثقافة وآداب الدول التي ترزح تحت الاستعمار ولا تملك ما تقدمه للآداب القومية الأخرى، وكذلك ما يتعلق بربط القومية بعنصر اللغة فقط وإهمال كل العناصر الأساسية والجوهرية الأخرى المشكلة للقومية والتي تعتبر أكثر أهمية من عنصر اللغة، ليس له مبرر ولم يبن على أي أساس علمي وإنما بني على أساس أيديولوجي بحت، الغرض الأساس منه هو ترسيخ الاستعمار الفكري الأوروبي عموما والفرنسي خصوصا، وكذلك خدمة النزعة "المركزية الأوروبية" (Eurozentrismus) وهي تلك النزعة الأيديولوجية التوسعيّة المتعالية، التي تخدم مساعي الهيمنة الثقافية الأوروبية والتي شكلت مكونا هاما من مكونات العقلية الاستعمارية الأوروبية في تلك الحقبة التي نشأت فيها المدرسة الفرنسية التقليدية.[23] هذا الأساس والطرح غير العلمي (الأيديولوجي) بالذات هو الذي عرض ـ في رأيي ـ هذه المدرسة للانتقادات الكثيرة من الفرنسيين أنفسهم قبل غيرهم والذين كان على رأسهم المقارني الفرنسي (**رينييه إيتامبل**) الذي رفض وانتقد بشدة هذه الأسس والمبادئ التي قامت عليها المدرسة الفرنسية التقليدية، وهو ذات السبب الذي جعل جيلا جديدا من المقارنيين الفرنسيين ينشقون عن تلك الأفكار التي تبنتها هذه المدرسة ويبتعدون عن تلك المبادئ والأسس (الأيديولوجية) التي قامت عليها أمثال : برونيل، P. Brunel، وبيشوا Gl. Pichois ، وروسو A.M. Rousseau.[24]

ثانيا : المدرسة الأمريكية واثر الصراع في تشكيل اتجاهاتها

لم تلتفت الولايات المتحدة الأمريكية إلى الأدب المقارن إلا في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر[25]، ويمكن القول أن إرهاصات ظهور الاتجاه الأمريكي في الأدب المقارن، أو ما يسمى بالمدرسة الأمريكية يعود لسنة **1958**، حين ألقى الناقد الأمريكي (**رينيه ويلك**) محاضرته التاريخية بعنوان: (أزمة الأدب المقارن) في المؤتمر الثاني للرابطة الدولية للأدب المقارن الذي انعقد في " جامعة تشابل هيل" الأمريكية، والتي وجّه من خلالها نقدا لا مثيل له في حدته للمدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن، محاولا من خلاله نسف كل أسسها ومرتكزاتها [26] .

وفي الحقيقة فقد كان لمقال الناقد الأمريكي (**رينيه ويلك**) ـ الذي نشر لاحقا ـ وقع كبير في الساحة الأدبية، وأسال الكثير من الحبر في أوساط المقارنيين، وكان البداية في رسم التوجه الذي سارت عليه المدرسة الأمريكية بعد ذلك وسار عليه روادها وبالتحديد رائدها ؛ المقارني:(**هنري ريماك**)، الذي استطاع أن يؤسس المبادئ والمرتكزات التي قامت عليها المدرسة الأمريكية وذلك بإعطائه مفهوما جديدا للأدب المقارن يختلف اختلافا كبيرا عن المفهوم الفرنسي التقليدي لهذا العلم.

و يمكن القول إن أهم ما ميز اتجاه المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، هو رفضها لكل ما جاءت به المدرسة الفرنسية التقليدية، نظريا كان أو تطبيقيا، وجعلت للأدب المقارن مفهوما جديدا، ودعت إلى أسس جديدة تحكم الدراسة المقارنة تتمثل في :

1- ضرورة دراسة الظاهرة الأدبية في شموليتها دون مراعاة للحواجز السياسة واللسانية حيث يتعلق الأمر بدراسة التاريخ والأعمال الأدبية من وجهة نظر دولية.

2- الدعوة إلى تطبيق منهج نقدي في الأدب المقارن، والتخلي عن المنهج القائم على حصر ما تنطوي عليه الأعمال الأدبية من مؤثرات أجنبية، وما مارسته على الأعمال الأدبية الأجنبية من تأثير.

3- الدعوة إلى جعل الدراسات المقارنة تدرس العلاقات القائمة بين الآداب من ناحية، وبين مجالات المعرفة الأخرى؛ كالفنون، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية ...الخ.[27]

و يبدو لي أن هروب المقارنيين الأمريكيين من المفاهيم والمبادئ الفرنسية في الأدب المقارن، ورفضهم لمنهجيتها الصارمة في الدراسة المقارنة، وابتداعهم لمفهوم جديد لهذا العلم يخالف المفهوم الذي قامت عليه، هو هروب ورفض منطقي ؛ فالكثير من المبادئ والشروط التي وضعتها المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن لا تستند للعلمية وإنما بني أكثرها على منطلقات قومية أيديولوجية، ومن أهم الانتقادات التي وجهتها المدرسة الأمريكية للمدرسة الفرنسية التقليدية في هذا الشأن هي :

1- تقسيم المدرسة الفرنسية التقليدية لآداب وثقافات العالم إلى موجبة، وأخرى سالبة، واعتبار أن آداب العالم كلها، إما منبثقة عن أو منصبة في بحر الآداب الأوروبية.
2- افتقاد المدرسة الفرنسية التقليدية لتحديد موضوع الأدب المقارن، ومناهجه بدقة.
3- تغليب العناصر القومية على العمل الأدبي في الدراسة المقارنة .
4- المبالغة في إثبات عملية التأثير والتأثر .
5- النظر إلى الأدب كجزء من معركة الحصول على مزايا ثقافية، أو كسلعة من سلع التجارة الخارجية .[28]

و لكن، وبالرغم من منطقية هذا الرفض ووجاهة هذه الانتقادات التي وجهتها المدرسة الأمريكية لنظيرتها الفرنسية، وجعلتها حجة وسببا لرفض المفاهيم والمنهجية التي تبنتها هذه الأخيرة، إلا أنه في واقع الأمر ـ وحسب ما بدا لي ـ فهنالك أسباب أخرى خفية وجوهرية جدا تنطوي على صراع قومي أيديولوجي، لم تعلنها صراحة المدرسة الأمريكية، وهي المتمثلة ـ من وجهة نظري ـ في الآتي :

أولا : إن الدراسة التاريخية التي تتبناها المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن لا تتلاءم ـ مطلقا ـ مع طبيعة الولايات المتحدة الأمريكية، نظرا لحداثة تاريخ هذه الأخيرة، ولكونها لا تملك تاريخا أدبيا يضاهي التاريخ الأدبي الأوروبي عامة والفرنسي خاصة .

ثانيا : إن شرط اللغة الذي وضعته المدرسة الفرنسية، وجعلته إجباريا في أي دراسة مقارنة وربطته بالقومية، هو شرط لا يتماشى كذلك وطبيعة الولايات المتحدة الأمريكية التي تعتبر دولة لا تملك لغة رسمية، من

جهة، ومجتمعها مشكل من العديد من القوميات والأعراق، من جهة ثانية وهو ما يعني أن كل الأعمال الأدبية التي ستنتج في أمريكا بأي لغة من لغات قومياتها ستنسب إلى أدب غير الأدب الأمريكي، بحيث أنه حتى وإن كتب بالإنجليزية، مثلا، وهي التي تعد اللغة الوطنية ـ واقعيا ـ فقد يدخل حسب شرط اللغة الفرنسي تحت الأدب الانجليزي، بحيث لا يمكن مقارنته بأي عمل أدبي انجليزي، وإن حدث ذلك فإن تلك الدراسة لا تعد دراسة مقارنة ولا تدخل تحت مجال الأدب المقارن، وإنما هي من قبيل الموازنات وتدخل في مجال النقد الأدبي، وهذا ما سينسحب على كل أدب مكتوب بأي لغة قومية من اللغات الموجودة في الولايات المتحدة الأمريكية كالإسبانية والصينية، والفرنسية ...الخ .

ثالثا: إن التقسيم الثنائي للأدب الذي فرضته المدرسة الفرنسية، وربطت من خلاله ايجابية وسلبية العمل الأدبي بعامل الاستعمار هو مبدأ لا يصب في مصلحة الولايات المتحدة الأمريكية باعتبار أن الأدب الموجب والراقي هو أدب الدول المستعمرة، والأدب السالب هو أدب الدول المستعمرة، وأدب الولايات المتحدة الأمريكية بموجب هذا المبدأ لن يكون في الريادة .

و بناء على هذه الأسباب يبدو لي أن منظري الولايات المتحدة الأمريكية من نقاد ومقارنيين قد أدركوا أن الأسس التي وضعتها المدرسة الفرنسية التقليدية والمنهجية التي اعتمدتها في الدراسة المقارنة، تعتبر عامل إقصاء للولايات المتحدة الأمريكية في ميدان علم الأدب المقارن، فالتسليم بما جاءت به هذه المدرسة في هذا العلم سيجعل من الولايات المتحدة الأمريكية دولة تابعة لا متبوعة، ولذلك حاولوا أن ينسفوا كل المرتكزات والمبادئ التي قامت عليها المدرسة الفرنسية التقليدية، ومن أهمها المرتكز التاريخي والقومي واللساني.

ثالثا : المدرسة الروسية أو السلافية واثر الصراع في تشكيل اتجاهاتها

يعتبر الاتجاه الروسي أو السلافي أو ما يسمى بالمدرسة الروسية أو السلافية، والتي ظهرت في روسيا وبلدان أوروبا الشرقية الاشتراكية، إحدى المدارس المهمة في الأدب المقارن، وهي مدرسة لا يمثل الجانب الأيديولوجي نسبة معينة في تشكيل أسسها ومبادئها كما هو الشأن بالنسبة للاتجاهين الفرنسي والأمريكي ـ فحسب ـ، بل هي مبنية كلها على أساس إيديولوجي باعتبارها مدرسة ولدت من رحم الفلسفة الماركسية، وهي تلك الفلسفة المادية

الديالكتيكية التاريخية الأيديولوجية، التي ترفض بشدة الفلسفة الوضعية وتعتبرها فلسفة بورجوازية. وتملك نظرة شمولية للكون وللمجتمع وللثقافة والأدب وتؤمن " بأن هناك علاقة جدلية بين القاعدة المادية أو البناء التحتي للمجتمع، وبين البناء الفوقي الذي تشكّل الثقافة والأدب أهم مكوناته. وفي نظرتها إلى العلاقة بين البناء التحتي والبناء الفوقي، أي بين المجتمع والثقافة، ترجّح النظرية الماركسية كفّة الطرف الأول، أي البناء التحتي والمجتمع، وترى فيه الطرف الرئيس في المعادلة الجدلية. فالوجود المادي يحدد الوعي الاجتماعي، والبناء التحتي يتحكم في البناء الفوقي، أي في الثقافة والأدب، ويوجه مسارهما"[29]

فالمدرسة الروسية أو السلافية في الأدب المقارن المبنية على هذه الفلسفة هي مدرسة لها نسق ثقافي يختلف عن مفاهيم المدرستين السابقتين ؛ الفرنسية والأمريكية، في مفهومهما للأدب المقارن، وكذلك في الميادين التي تدخل في مجاله. فبالرغم من أن هذه الأخيرة تلتقي مع المدرسة الفرنسية في النزوع إلى استخدام المنهج التاريخي في الدراسات المقارنة ، إلا أن أهداف ونتائج كل منهما ليست واحدة في ذلك، فالمدرسة الفرنسية تستعين بالمنهج التاريخي لإثبات عملية التأثير والتأثر بين الآداب بمعزل عن القوانين المتحكمة في تطوره، "بينما الماركسيون يستخدمون المنهج التاريخي لإثبات دور المجتمع والصراع الطبقي في تشكيل الأدب وظهور أجناسه فإذا تشابهت عندهم الظروف الاجتماعية في عدد من البلدان، سيؤدي ذلك التشابه الاجتماعي إلى ظهور أدب متشابه، ومن هنا أصبحت الدراسات الأدبية المقارنة موجهة كغيرها من المجالات المعرفية لإثبات مدى تحكم الظروف الاجتماعية، وتأثيرها "[30]

ويمكن القول بأن أهم ما نادت إليه هذه المدرسة، من خلال رصد أفكار ونظريات منظريها فيما يتعلق بالدراسات المقارنة يتجلى في الآتي :

1- ضرورة الاهتمام بالصراع الطبقي والصراع الإيديولوجي باعتباره المؤثر الأكبر في عملية استقبال أي مجتمع من المجتمعات للموضوعات الأجنبية.
2- الدعوة إلى دراسة التشابهات والاختلافات النمطية والابتعاد عن تقاليد المدرسة الفرنسية في مفهومها للتأثير والتأثر .

3- ربط الثقافي والتاريخي والجمالي بنظام روحي لكل شعب، وعدم إهمال الفروق القومية بين الثقافات والنظر إليها بكل موضوعية.

4- تجنب الأحكام المسبقة على أي ثقافة إلا بعد دراسة تطوراتها وعلاقاتها بغيرها من الثقافات في تطورها التاريخي.

5- ضرورة ربط المقارنة الأدبية بالمكون الاجتماعي للأدب.

من خلال استقصاء البذور التاريخية لهذه المدرسة، ورصد الملابسات التاريخية والسياسية والفكرية لظهورها، ابتداء من موقف الرفض التام لعلم الأدب المقارن من طرف أوروبا الشرقية عامة والروس خاصة ومنعه أصلا في روسيا طوال المرحلتين اللينينية والستالينية باعتباره ـ حسب الأيديولوجيا الروسية ـ آلية برجوازية من آليات الاستعمار الثقافي الرأسمالي[31]، إلى الانتقادات التي وجهها بعض الدارسون الروس للعديد من المؤتمرات والندوات العالمية للأدب المقارن، كالمؤتمر الخاص الذي انعقد في موسكو سنة 1960، الذي اتهمت بعض أعماله من طرفهم بأنها ذات نزعة عالمية جاهلة بالعناصر التاريخية والاجتماعية في الأدب ومعادية للآداب القومية، وخادمة للإمبريالية الأمريكية، وكذلك الانتقادات والاتهامات نفسها التي وجهت لندوة بودابيست بالمجر سنة 1962 .[32] بالإضافة إلى النداءات المتكررة من طرف بعض المقارنيين الأوربيين الشرقيين في مختلف المؤتمرات خلال فترة الستينيات لغرض تحديد مفهوم اشتراكي للأدب المقارن يتلاءم مع رؤيتهم الاجتماعية، وضرورة صياغة أسس مشتركة يقوم عليها الأدب المقارن الماركسي، [33] كل ذلك يمكننا من الوقوف على قناعة تامة بأنها نتاج أصيل للصراع الأيديولوجي الدولي .

<u>الخاتمة:</u>

إن ما ينبغي التأكيد عليه ـ من وجهة نظري ـ هو أن علم الأدب المقارن من العلوم البالغة الأهمية والخطورة في الآن نفسه ؛ وأهميته لا تكمن فقط كونه من العلوم الحديثة والفعالة التي أضافت الكثير للدراسات الأدبية واستفادت منها العديد من الفروع الأدبية كالتاريخ الأدبي، والنقد الأدبي، ونظرية الأدب، بل لكونه، كذلك علما متشعبا يتداخل ويتفاعل مع العديد

من الفروع المعرفية الأخرى خارج الأدب كالسياسة وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والفنون وغيرها .

ورغم ما نعلمه عن نشأة هذا العلم الذي نشأ في ظل ظروف زمكانية خاصة أثرت تأثيرا كبيرا في نشأته وتطوره وتشكيل اتجاهاته وتوجهاته، ورغم ما نعلم ـ أيضا ـ عن الأدوار الواضحة والجلية التي لعبتها الصراعات القومية والأيديولوجية بين مختلف دول العالم في تكوينه ولورة أسسه ومبادئه ومفاهيمه، كما وضحت من خلال هذه الدراسة، والتي لا ننكر أنها كانت ايجابية ـ أحيانا ـ كونها جعلت منه علما حركيا متفاعلا متطورا متجددا ـ دائما ـ نتيجة التنافس ألتنظيري بين العديد من المنظرين من مختلف دول العالم في تحديد مفهوماته وميادينه، وسلبية في أحايين أخرى نتيجة لغلبة وطغيان الحسابات والمعايير القومية والأيديولوجية على المعايير الأكاديمية في تحديد مفاهيمه وبلورة أسسه واتجاهاته ، وهو الأمر الذي زج به في محطات كثيرة من مراحل تطوره التاريخية في أزمات مختلفة، عبر عنها العديد من النقاد والمقارنيين من دول مختلفة، ولعل من أهمهم الناقد الأمريكي **رينيه ويلك،** في مقاله المشهور :(أزمة الأدب المقارن) وكذلك الفرنسي **رينيه ايتامبل** في كتيبه الذي يحمل العنوان نفسه أي : (أزمة الأدب المقارن) بالإضافة إلي العديد من النقاد والمقارنيين الأوربيين الشرقيين والغربيين والعرب الذين عبروا عن تلك الأزمة التي وقع فيها ألأدب المقارن نتيجة لتداخل وتشابك القومي والأيديولوجي بالعلمي والأكاديمي في رسم ملامحه وتسطير توجهاته.

ولكن وبرغم تلك السلبيات التي اعترت هذا العلم في نشأته وتطوره، إلا أن ايجابيات علم الأدب المقارن قد لا يمكن حصرها إذا ما تم النأي به عن العصبية القومية والتوظيفات الأيديولوجية غير البريئة والأهداف الفئوية الضيقة، واستغل الاستغلال الأمثل كآلية مثالية للتقارب الثقافي والحوار الحضاري، فهو فضلا عن الخدمات الجليلة التي يقدمها للعديد من الفروع المعرفية المختلفة يمكنه أن يلعب دورا كبيرا جدا وأساسيا في أنسنة العالم وجعل شعوبه تتقارب نتيجة للدراسات التي تثبت يوما بعد يوم أن الأدب هو إرث إنساني لا تملك أية قومية من القوميات أو ثقافة من ثقافات العالم المختلفة ناصيته، فهو يسبح دوما في عملية تبادليه بين شعوب العالم من جيل إلى جيل ومن حضارة إلى أخرى، كما أن من شأنه أن يؤمن فهم الآخر المختلف وقبوله والاعتراف بوجوده ودور ثقافته في تطور الثقافة العالمية،

ويساهم مساهمة فعالة في تصحيح بعض الصور النمطية السلبية التي رسمت لقوميات عند قوميات أخرى، فكانت سببا للعديد من الصراعات والنزاعات الفكرية والثقافية وحتى المسلحة، وفرخت العديد من الأفكار والتوجهات الإستئصالية التي يعاني منها العالم اليوم.

هوامش المقال

1 - سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن - دراسة منهجية، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المملكة المغربية، 1987، ص 70

2 - انظر، دانييل هنري باجو ،الأدب العام والمقارن، ترجمة : د .غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا 1997، ص 13

3 - انظر طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1991، ص27

4 - احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول ،ط1، مادة :ص / ر/ع، دار عالم الكتب القاهرة، جمهورية مصر العربية ،2008، ص 1289 .

5 - راجع، منير محمود بدوى، مفهوم الصراع : دراسة فى الأصول النظرية للأسباب والأنواع، مجلة "دراسات مستقبلية"، العدد الثالث، مركز دراسات المستقبل ـ جامعة أسيوط يوليو 1997، ص36

6 - المرجع نفسه، ص36

7 - هنري أيْكن، عصر الأيديولوجية، ترجمة محي الدين صبحي، دار الطليعة، بيروت لبنان ،1971، ص 63

8 - عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، ط 5، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1993، ص 11

9 - المرجع نفسه، ص 5

10 - محمد تقي مصباح اليزدي، الأيديولوجيا المقارنة، ترجمة : عبد المنعم الخاقاني، ط 1، دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1992، ص 10

11 - ويكيبيديا الحرة، موقع :wikipedia.org/wiki.

12 - علي عودة العقابي ، العلاقات الدولية دراسة تحليلية في الأصول والنشأة والتاريخ والنظريات، دار الرواد للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، بغداد العراق، 2010 ، ص 28

13 - محمد غنيمي هلال ،الأدب المقارن، ط 5، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ،لبنان ،1981، ص06

14 - أنظر، كلود بيشوا، أندريه .م روسو، الأدب المقارن، ترجمة : د. أحمد عبد العزيز، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2001، ص 35

15 - المرجع نفسه، ص 94

16 - المرجع نفسه، ص 91 - 92
17 - المرجع نفسه، ص 93
18 - انظر ؛ مسعود ظاهر، النهضة العربية والنهضة اليابانية ؛ تشابه في المقدمات واختلافات في النتائج، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1990، ص 10
19 - أنظر، أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن، وتجلياتها في الوطن العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2002، ص27
20 - ماريوس فرانسوا غويار، الأدب المقارن، ترجمة : هنري زغيب ،ط2، منشورات عويدات، بيروت، لبنان 1988، ص 15
21 - محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن، ط13، دار العودة، ،بيروت، لبنان، 1987، ص 25
22 - راجع، عبده عبود ، الأدب المقارن مشكلات وآفاق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1999، ص 31-32
23 - راجع، المرجع نفسه، ص 33
24 - راجع، المرجع نفسه، ص 50
25 - راجع، حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا ،ط2، دار الفكر، دمشق، سورية 1999 ص108
26 ـ أنظر ،عبده عبود، مرجع سابق، ص 47
27 - أنظر، حيدر محمود غيلان ،الأدب المقارن ودور الأنساق الثقافية، مجلة دراسات يمنية العدد 80، مركز الدراسات والبحوث اليمني، العدد 80، يناير - مارس، 2006، صنعاء، الجمهورية اليمنية، ص 23- 28
28 - راجع، رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، تر : د. محمد عصفور، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1989، ص 297-308
29 - عبده عبود، مرجع سابق، ص 40
30 - حيدر محمد غيلان، مرجع سابق، ص 93
31 - انظر، حيدر خضري، التجربة السلافية والدرس المقارن للأدب، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد 10، الجمهورية الإسلامية الإيرانية، 2008، ص 22
32 - انظر المرجع نفسه، ص ن
33 - أنظر، حيدر محمد غيلان، مرجع سابق، ص 94